KLEIST'S AMPHITRYON.

Inhalt.

Seite

I. Die Mythe vom Amphitryon 9
II. Der Amphitryon Molières 10
III. Der Amphitryon Kleists 16
1. Entwicklung der Handlung. Kritische Stimmen . . 17
2. Kleist als Uebersetzer.
a. Er übersetzt getreu } mit Gallicismen 25
b. Er übersetzt frei } mit Gallicismen 26
c. Er übersetzt getreu mit volkstümlichen Wendungen 32
Zur Steigerung des Volkstümlichen
d. Metaphorische Wendungen 36
e. Erweiterungen 45
f. Kürzungen des Originals 47
3. Die Metrik des Amphitryon 51
4. Die Form des Amphitryon 54
5. Antike Elemente im Stil des Amphitryon 58
6. Kleist als Dramatiker 62

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41552726_0093

I. Die Mythe vom Amphitryon

oder vielmehr von der Geburt des Herkules ist eine uralte und wiederholt sich unter den mannigfaltigsten Modifikationen in der Litteratur der meisten Völker. Wir begegnen ihr im indischen wie im griechischen und römischen Altertum, im Mittelalter und bei den modernen Nationen; bald ist sie mit Grazie, bald mit Scherz und Ironie durchwürzt. Wie unter den Bearbeitungen der Amphitryon-Sage überhaupt, so steht auch unter allen plautinischen Komödien der Amphitryon des Plautus im ganzen römischen Altertum ohne Beispiel da. Das merkwürdige Stück, das die widersprechendsten Beurteilungen erfahren hat, ist über die Bühne fast sämtlicher Kulturvölker Europas gegangen und hat aus der Feder der bedeutendsten Dichter die verschiedenartigsten Umarbeitungen erfahren. Von ihnen nehme ich in der nachfolgenden Untersuchung die Molièresche, mit der der Amphitryon ein Stück für die Welt geworden ist, sowie die aus dieser hervorgegangene Kleistsche Bearbeitung heraus[1]) und versuche festzustellen, wie sich Kleist als Uebersetzer und Dramatiker zu seinem Vorbild Molière verhält.

Am 13. Januar 1668 kam die Neubearbeitung Molières zum erstenmale auf die Bretter und wurde 29 mal nacheinander aufgeführt. Trotz dieses sichtbaren Erfolges musste Molière das Verdienst, den Amphitryon zuerst auf die französische Bühne gebracht zu haben, einem andern überlassen; schon im Jahre 1638 hatte Jean de Rotrou[2]) in einer Neubearbeitung, in welcher er durchweg fast wörtlich dem Plautus folgt, den Amphitryon unter dem Titel Les Sosies auf die Bühne gebracht. Obgleich die Sosies dem Plautus auf höchst mechanische Weise nachgedichtet sind, ist es Rotrou doch gelungen, ein ganz vortreffliches Bühnenstück moderner Gestaltung zu schaffen, das mit grossem Beifall aufgenommen wurde.

---

[1]) Vgl. zu den anderen Bearbeitungen C. Reinhoff, Das Fortleben des Plautus auf der Bühne. 1881.

[2]) Jean Rotrou, le précurseur et le disciple fidèle du Messie de la tragédie . . . plus bas que le nom de Corneille, mais point trop bas cependant, on lisait le nom de Rotrou. (Félix Hémon, théatre choisi, Oeuvr. couronnée Paris, 1883, p. 2.)

Ueber die Stellung Molières zu Rotrou gehen sowohl die Ansichten der deutschen wie der französischen Forscher auseinander. Angesichts der Thatsache, dass die Einen Molière den Vorwurf machen, er habe, um sich des Verdachtes eines Plagiats zu erwehren, seinen Amphitryon in freien Rhythmen geschrieben, während die Andern den Rotrou herabsetzen zu glauben müssen, mag die Ansicht Reinhardstöttners[1]) als berechtigt erscheinen, dass die Litteraturhistoriker gemeiniglich in solchen Fragen sich ihrer Lieblingsschriftsteller mit besonderer Wärme annehmen. Der Gerechtigkeit entspricht wohl am ehesten die — auch von Despois[2]) und Guizot[3]) bestätigte Ansicht Mahrenholtz'[4]), dass Molière Rotrous Stück jedenfalls gekannt und einzelne, ganz ungefähre Reminiscenzen (I, 3 und V, 1, resp. I, 2 und III, 7) eingeflochten hat, dagegen von einer geflissentlichen und bewussten Nachahmung keine Rede sein kann[5]).

II. Der Amphitryon Molières.[6])

Er beginnt mit einem Dialog zwischen Merkur und der Nacht, durch den der Zuschauer mit dem Grundmotiv bekannt wird. Sosie erscheint bei Beginn des Stückes auf dem Wege zum Hause seines Herrn, dessen Rückkehr er der harrenden Gattin melden soll. Merkur aber verweigert ihm in grober Weise den Eintritt ins Haus und jagt ihn endlich mit Schimpfen und Schlägen zurück, nachdem er den Tölpel vorher so verwirrte, dass Sosie den rätselhaften Fremdling für sein Ebenbild hält.

Jupiter nimmt Abschied von Alkmene, bei der er die Nacht über verweilt hat. Seine zärtlichen Abschiedsworte reizen Alkmene zu leichtem Unmut, als er den Gatten von dem Geliebten unterscheidet und verlangt, dass dem Letzteren allein ihr Herz sich hingebe, während der Erstere ihn störe — worauf Alkmene gesteht, dass Beide ihr gleich teuer seien. Den Schluss bildet die Begegnung Merkurs mit Cléanthis, einer Gesellschafterin Alkmenens, die an Sosie verheiratet ist. Sie hält Merkur für ihren Gatten und zeigt sich über die von diesem zur Schau getragene Kälte sehr erzürnt.

---

[1]) Die plautinischen Lustspiele Lpz.

[2]) E. Despois, Oeuvres de Molière, Paris, Hachette 1881, VI, 309—472.

[3]) Guizot, Corneille et son temps, p. 381.

[4]) cf. Herrigs Arch., 56. Bd., p. 250 ff.

[5]) Eingehende Beurteilungen über die Stellung Molières zu Plautus finden sich bei: Lotheissen, Molière, sein Leben und seine Werke, Frkft. II, 361, Mahrenholtz, H. Arch., 56. Bd., p. 225—230, 351—358. Rapp, Die plautinischen Lustspiele.

[6]) Oeuvres complètes de Molière. Nouvelle édition par Louis Moland, Paris, Garnier frères. 1864.

Beim Beginn des zweiten Aktes erzählt der ins Lager zurückgelaufene Sosie seinem Herrn, was ihm widerfahren, findet jedoch keinen Glauben. Unterdessen macht Alkmene dem zurückgekehrten Gatten Vorwürfe über seine Eifersucht. Die beiden Gatten können sich nicht verständigen und scheiden zürnend von einander. Dieselbe drastische Scene wiederholt sich zwischen Sosie und Cléanthis, die ebenfalls dem Gatten die kalte Begrüssung bei seiner ersten Ankunft vorwirft. Unterdessen gelingt es Jupiter, die schmollende Alkmene durch seine Beredsamkeit wieder günstig zu stimmen, während Cléanthis bei ihrem Gatten Sosie mit ihren Versöhnungsversuchen weniger Erfolg hat.

Der dritte Akt beginnt mit einer aufregenden Scene zwischen Merkur und Amphitryon. Merkur verweigert Letzterem in groben, spöttischen Ausdrücken den Eintritt in sein Haus, indem er ihm wiederholt die Versicherung giebt, Amphitryon sei bereits drinnen bei Alkmene. Sosie hat unterdessen auf Jupiters Befehl die Offiziere des Heeres eingeladen, von denen zwei, Naucrates und Polidas, eben zur rechten Zeit kommen, um den wahren Sosie vor dem Zornesausbruch des ergrimmten Amphitryon zu schützen. Amphitryon versucht mit Gewalt ins Haus zu dringen, da tritt Jupiter heraus, und die Beiden stehen einander gegenüber. Nach einem erregten Dialog, in welchem Amphitryon unterliegt, kehrt Jupiter mit den Offizieren ins Haus zurück, während der ausser Fassung gebrachte Amphitryon forteilt, um seine Freunde zu versammeln. Er kehrt alsbald mit zweien, Argatiphontidas[1]) und Pausikles, zurück und findet den in einer Ecke versteckten, zerknirschten Sosie, dem von Merkur ebenfalls der Eintritt ins Haus verboten wurde. Cléanthis tritt aus dem Hause und erblickt zu ihrem Befremden ihren Herrn, den sie noch soeben drinnen gesehen hatte. Da endlich giebt sich Merkur zu erkennen; auch Jupiter tritt aus seiner Verwandlung und verkündet, von Wolken umgeben und die Blitze in seiner Rechten, die Reinheit Alkmenens und die Geburt des Herakles.

Soweit Molière. Die Frage, ob sein Amphitryon vor dem plautinischen den Vorzug verdient, hat lange Zeit, namentlich in Frankreich, die Gemüter bewegt. Zu Gunsten des Römers sprechen Madame Dacier, und nach dem Zeugnis Monchesnays selbst Boileau, indes die Mehrzahl der Kritiker sich für Molière erklärt. Augier entwickelt in seiner Einleitung zu Molières Werken in breiten Zügen die Vorzüge des französischen Amphitryon vor dem plautinischen und citiert ausserdem noch das Urteil Bayles, adorateur des anciens sans superstition, welcher offen den Triumph des französischen Komikers über der lateinischen Komödie proklamiert. Treffend ist die Bemerkung J. Naudets, des Plautusübersetzers, welche Moland am Schlusse seiner Amphitryon-Ausgabe anführt (V, 124):

[1]) In der Person dieses biedern, alten Haudegen, der, kein Freund von langem Denken und Besinnen, gleich für seinen Herrn mit dem Schwerte dreinschlägt, hat Molière eine zwar kleine, aber entsprechende Rolle neugeschaffen.

Ce sont deux spectacles tout divers, sur un seul fond comique. Les deux auteurs ont bien fait chacun pour le gout de son temps et de son pays. Als bemerkenswert erwähnen wir noch den Ausspruch Lessings in den Beiträgen[1]): „Wenn ein Meister, wie Molière war, einen Plautus zum Vorgänger hat, so ist es ja kein Wunder, wenn er ihn übertrifft. Wo man auf das Gute nicht sinnen darf, da kann man leicht auf die Vermeidung der Fehler denken."

Zweifelsohne hat Molière, der Meister der Bühne, trotz der Benutzung des Römers, ein völlig modernes Stück geschaffen, womit er nicht nur seiner Zeit, sondern auch der Nachwelt bis auf die Gegenwart genügte. Sein Jupiter ist der galante Franzose, dem wir heute ebenso häufig begegnen wie in den Tagen Molières. Es hat sich sowohl auf französischer wie auf deutscher Seite an die Charakteristik des galanten maître des dieux qui aime à s'humaniser pour des beautés mortelles (Merkur, Prolog) die höchst delikate Frage geknüpft, une question de moralité historique[2]), ob Molière den Amphitryon in einer vue favorable à l'adultère royal geschaffen habe, wonach er in Jupiter den König Ludwig XIV., in Alkmene Madame de Montespan und in Amphitryon ihren Gatten habe bezeichnen wollen. Eine Annahme, die zuerst von Roederer in seinen 1835 erschienenen Mémoires pour servir à l'histoire de la société polie en France ausgesprochen und neuerdings wieder von Paul Lindau[3]) und Theophil Zolling aufgenommen, dagegen von Moland[4]) II, Despois[5]), Gérusez[6]) und Lotheissen[7]) eifrig widersprochen wird[8]). Allerdings scheint das vor Amphitryon abgelegte Geständnis Jupiters

Et que ce qu'il a reçu d'elle
N'a, par son coeur ardent, été donné qu'à toi (III, 11)

sehr dagegen zu sprechen, da der König von dem für Herrn v. Montespan allzu schmeichelhaften Kompliment sich nicht sehr erbaut gezeigt haben würde. Treffend ist auch der Hinweis Molands, dass der Amphitryon nicht am Hofe, sondern in der Stadt gegeben wurde und dass gewiss die Anspielung, die man in diesem Stück habe entdecken wollen, dem Pariser Publikum nicht als Apotheose, vielmehr als Satire habe erscheinen müssen (V, 15).

Bestimmter noch als die Namen jener Forscher sprechen historische Gründe gegen eine Verdächtigung Molières — abgesehen von den Gründen, welche sich aus der Handlung und der Charakteristik der Personen ergeben. Das Stück gelangte bereits am 13. Januar 1668 zur Aufführung; nun setzt man aber den Beginn

---

[1]) Lessing, Beiträge zur Historie und Aufnahme des Theaters (Stuttgart, J. Ben. Metzler 1750), in welchen sich — von S. 14 bis 53 — eine Abhandlung von dem Leben und den Werken des Marcus Accius Plautus befindet.

[2]) Mol. V, 14. [3]) Molière in Deutschland, Lpz. 1867. [4]) V, 123, Anm. 1. [5]) p. 316. [6]) Hist. de la litt. franç. p. 328. [7]) IV, 49. [8]) Der bekannte Molière-Uebersetzer Wolf Graf Baudissin sagt (Mol. Lustsp. übersetzt, Leipzig, S. Hirzel, 1867, IV. Bd., XXI.): „Mir erschien diese Verdächtigung so selbstverständlich, dass ich's kaum für möglich halte, sie abzuweisen".

der Herrschaft der Montespan über den König gemeiniglich in das Jahr 1668, und Voltaire[1]) berichtet sogar, die La Vallière habe seit 1669 gemerkt, dass die Gunst, welche die Montespan genoss, im Steigen sei und diese 1670 den Triumph über ihre Nebenbuhlerin davongetragen habe. Dass Molière, der auf der berühmten Colbertschen Pensionsliste (1663) mit 1000 Pfund bedacht war[2]) und ausserdem noch für seine Truppe eine Pension von 7000 Pfund empfing[3]), um dieselbe Zeit ein eben im Entstehen begriffenes Verhältnis des Königs persifliert habe, wo ein Machtspruch des Souveräns den vom Parlament verbotenen und vom Pariser Erzbischof geächteten Tartüff wieder freigab, erscheint ebenso unwahrscheinlich wie die Annahme, die Wahl des Stoffes allein sei ein kühnes Unterfangen gewesen, da Seine Majestät an dem von Rotrou über denselben Stoff arrangierten mythologischen Ballet de la nuit in höchst eigener Person mitzuwirken geruhten[4]) und so den sichersten Beweis lieferten, dass Höchstdieselbe in der Wahl des Stoffes nichts für die erlauchte Person des Herrschers Verletzendes fanden.

Trotzdem hat jene Annahme ein neueres Lustspiel veranlasst, Molière et Montespan (comédie en un acte, et en vers par François Fabie, aufgeführt am 15. Januar 1879), in welchem Marquis de Montespan Molière prügeln will, weil er seine Gemahlin blossgestellt habe[5]).

Zweifelsohne war es, wie auch sämtliche Molière-Herausgeber und -Kritiker — Moland, Augier, Rapp, Reinhardstöttner, Molièriste II, 343 — einstimmig hervorheben, eine der glücklichsten Ideen des Franzosen, auch dem Sosie in Cléanthis eine Frau zu geben, und wenn die drei Erstgenannten vermuten, dass hierzu ein Vers des Plautus (V. 659) Veranlassung gegeben hätte, so gewinnt doch die Annahme Reinhardstöttners mehr Glaubwürdigkeit, dass einem so bühnengewandten Lustspieldichter wie Molière auch ohne die geringste Reminiscenz an den römischen Komöden vor Augen geschwebt, wie drastisch das Verhältnis des Dieners Sosie zu seinem Weibe sich von dem des Herrn Amphitryon zu seiner Gemahlin abheben würde, namentlich da, wo so hübsche Gegensätze wie die feurige Cléanthis und der kalte Sosie (den Molière selbst spielte) den lebhaft glühenden Gatten Amphitryon und Alkmene gegenüberständen[6]). Das zanksüchtige Weibchen des Sosias, das den echten Gatten zu dessen angenehmer Belustigung höchst unhold empfängt, nachdem der Pseudo-Sosias am Abende vorher gar garstig

---

[1]) Siècle de Louis XIV., Dresde 1777, II, 304. „Als ein Meister hat Molière verstanden, die bedenkliche Kehrseite der Handlung zu bedecken.“ Treitschke, Hist. u. polit. Aufs., Neue Folge, Lpz. 1870, II, 7.

[2]) Arago, Notices biographiques, tome III, p. 616.

[3]) Despois, Revue des deux mondes (15. Juni 1853).

[4]) Voltaire, a. a. O., p. 303.

[5]) Molièriste, III, 371, cf. das Urteil A. Dumas über den Amphitryon.

[6]) „Es ist sinnreich, dass der Ehegeschichte des Herrn die des Bedienten als Parodie entgegengestellt war, und es giebt zu artigen Erörterungen Anlass, wie Sosie herausbringt, ob ihn während seiner Abwesenheit nicht ein ähnlicher häuslicher Segen betroffen habe wie den Amphitryon.“ A. W. Schlegel.

mit ihr verfahren, bildet einen glücklichen Kontrast zu der sanften, friedfertigen Alkmene, und der gutmütige Tölpel Sosias, der die lebhafte, anbetend vor ihm niedersinkende Cléanthis so derb-drastisch aus ihren Hallucinationen reisst, ist ein köstliches Pendant zu dem ehrfurchtgebietenden Olympier.

Eine besondere Schönheit des Molièreschen Stückes müssen wir noch zum Schluss hervorheben: seine Versifikation. Der Amphitryon ist in freien Versen mit gekreuzten Reimen geschrieben und wird von Moland als ein unvergleichbares Muster dieser in einer Komödie angewandten Versart bezeichnet. Voltaire, der gesteht, dass die freien Verse — vers libre — ebenso schwierig malaisé zu machen seien, als sie leicht erscheinen, nennt den Amphitryon Molières un recueil d'épigrammes et de madrigaux faits avec un art qu'on a point imité depuis; A. Vinet nennt das Stück une merveille sous le rapport de la versification und Théophile Gautier un chef-d'oeuvre d'un réussite si complète comme métrique[1]). Bemerkenswert erscheint auch das Urteil eines zweiten modernen Kritikers: cette forme exquise, dont Fénélon, lui même, ce critique si sévère de la versification de Molière, reconnaissait la beauté . . . ces rimes font d'Amphitryon une perle qui dans la littérature clasique n'a d'égales que les Fables de la Fontaine[2]).

Die ausserordentlichen Vorzüge des Molièreschen Amphitryon haben ihn bis heute auf der Bühne erhalten. Am 15. Januar 1871, zur Zeit der Pariser Belagerung, wurde er dort zu Molières Gedächtnis gespielt, und am 2. April 1878 gab Sarah Bernhard die Alkmene[3]). Natürlich fehlte es nicht an Uebertragungen in die verschiedensten Kultursprachen. Despois[4]) führt an: zwei holländische (1670, 1679 ?), zwei schwedische (1745, 1786), zwei dänische (eine wurde am Hofe Peters des Grossen aufgeführt, die beiden andern stammen aus 1768 und 1874), zwei polnische (1783 und 1818), eine rumänische (1835), eine neugriechische (1836), welchen Dr. H. Schweitzer[5]) eine ungarische (1879) von Kemény Károly hinzufügt.

Ehe ich zu den deutschen Bearbeitungen übergehe, will ich der Vollständigkeit wegen die englische Litteratur erwähnen, die ebenfalls in mehreren älteren Stücken Spuren des Amphitryon aufweist. Ich übergehe die ersten, auf Grundlage des Plautus verfassten Komödien, welche bis in die Regierungszeit Edward IV. (1547—53) hinaufreichen[6]), und erwähne nur noch als berühmteste unter den englischen Bearbeitungen der Amphitryon-Fabel die von John Dryden (1631—1700), betitelt Amphitryon or the two Sosias,

---

[1]) Poètes du siècle de Louis XIV. (Paris 1861, p. 387) cf. Hippol. Lucas, Hist. philos. et litt. du théâtre français (Paris 1862).

[2]) Auguste Ehrhardt, Molière en Allemagne (p. 430).

[3]) Despois (Ausg. 1, p. 345).

[4]) a. a. O. p. 351.

[5]) Molière und seine Bühne, III. Heft, p. 88 (Leipzig 1879).

[6]) Vgl. die eingehenden Untersuchungen bei Reinhardstöttner V, 187ff. Collier. Hist. dram. pact. II, 366, Rapp, Studien, p. 55, Molièriste, III, 59, H. Hettner, H. Taine, Geschichte der englischen Litteratur.

von der der Autor in der Widmungsepistel vom 24. Oktober 1690 sagt, dass die Namen Molière und Plautus mit ihr verknüpft seien: the names of Plautus and Molière are join'd in it, that is, the two greatest names of ancient and modern comedy[1]). Drydens Lustspiel, das trotz der starken Anlehnung (meist sogar wörtliche Uebertragung) nicht das geringste von dem Duft der Molièreschen Komödie an sich trägt[2]), ist von verschiedenen neuen Bearbeitern der modernen Bühne angepasst worden, scheint aber auch in dieser neuen Fassung mit der Bühne keinen Bestand zu haben[3]).

Wir gelangen nun zu den deutschen Bearbeitern des Amphitryon, unter denen Heinrich von Kleist an erster Stelle zu nennen ist. Kleist war wiederum nicht der Erste, den die Eigenart des Grundmotivs zur Uebertragung des Molièreschen Stückes reizte. Eine Reihe von Bearbeitungen verschiedenster Art, die heute alle ohne Ausnahme mit ihren Verfassern in Frieden ruhen, sind seinem Amphitryon vorangegangen. Schon zweihundert Jahre vor dem Erscheinen des Kleistschen Amphitryon — im Jahre 1608 — verdeutschte M. Wohlfahrt Spangenberg aus Mansfeld eine Comödia, inhaltend die Empfangknüss und Geburt Herculis auss dem Lateinischen Marcii Accii Plautii[4]). Im Jahre 1621 erschien einer der seltsamsten Paraphrasen des Plautinischen Amphitruo: Plauti renati sive Sacri Mater Virgo, auf welche ich später zurückkommen muss. Ein Amphitryon wurde im Jahre 1626 — von englischen Komödianten — in Dresden am Hofe gespielt. Gottsched[5]) nennt an weiteren Bearbeitungen selbst musikalische Schauspiele: Jupiter und Amphitryon, Jupiter und Alkmene (Leipzig 1696), wiederum Jupiter und Alkmene (Leipzig 1704). Auch sonst fehlt es in Deutschland nicht an Mitteilungen, dass Amphitryon-Bearbeitungen gespielt wurden. Ein Festbericht aus Dresden (Februar 1678) von Gabriel Tzschimmer, gedruckt 1680 in Nürnberg, schildert als neunte Nummer eine Amphitryon-Aufführung. Von einer deutschen Amphitryon-Aufführung zu Wien im Jahre 1716, bei der es sehr derb hergegangen sein muss (Jupiter fällt aus einem Guckloch in den Wolken, betrügt Alkmenens Schneider um ein Kleid und einen Juden um einen Diamantring; die beiden Sosias — ein damals sehr üblicher Witz — verlieren gar die beiden Hosen[6]), berichtet Lady Montaigne in einem Brief an Pope, worin sie die oben erwähnten, höchst merkwürdigen Auftritte schildert. Die Briefschreiberin gesteht dem englischen Dichter: I never laughed so much in my life . . . und zum Schlusse: the people assured me, this was a celebrated piece.

---

[1]) Londoner Ausgabe v. 1762, VI. Bd., p. 161.

[2]) H. Taines Geschichte der englischen Litteratur. Auth. deutsche Ausg., II. Bd. Das klassische Zeitalter, bearb. von Gust. Gerth (Lpz. 1876, p. 35 und 36).

[3]) cf. Molièriste I, 318, III, 61, 62.

[4]) Schnorrs Archiv, XI, 319, Anzeiger f. deutsches Altertum I, 159, Strassburger Studien I, 374—79.

[5]) Nöth. Vorr. I, 232, 263, 275.

[6]) F. Devrient, Geschichte der deutschen Schauspielkunst (Leipzig 1848, Bd. I, 336).

Im Jahre 1804 erschien in der Ruff'schen Verlagsbuchhandlung zu Halle ein Amphitryon des Satirikers Joh. Daniel Falk (1770—1826), der über Molière hinweg zu Plautus griff und nach seiner Erklärung in dem Vorwort die Fragmente der beiden Hauptkomiker Menander und Philemon als Leitfäden nimmt. Seine Schöpfung ist, obwohl er in ihr eine ganze Reihe von Typen („die keineswegs ausgestorben, sondern nur in anderer Verkleidung vorhanden" — Festbericht) wohlgelungen charakterisiert, ohne jedes dramatische Leben und trotz einer im Jahre 1826 erschienenen weiteren Ausgabe heute vergessen. Wir gelangen nunmehr zum

III. Amphitryon Heinrich von Kleists,

der als eine der merkwürdigsten Ueberarbeitungen des Molièreschen Lustspiels zu betrachten ist. Nicht nur, dass aus dem französischen Jupiter in goldgesticktem Rock und Allonge-Perrücke ein olympischer Zeus geworden; Kleist hat die ausgelassene Komödie des Franzosen in ein tiefsinniges Mysterium umgewandelt, und seine Stellung zu Molière ist eine so eigenartige, dass es sich wohl lohnt, dem Dichter in seine Uebersetzungs-Werkstätte zu folgen. Indem ich im Folgenden Kleists Verhältnis zur französischen Quelle beleuchte, betrachte ich — nach einer vorangeschickten kurzen Entwicklung der Handlung des deutschen Stückes — Kleist zunächst als Uebersetzer, dann als Dramatiker, und indem ich bei letzterem Punkte schaue, wo er Molière gefolgt, und wo er von ihm abgewichen ist, versuche ich, auf die Gründe zu schliessen, die ihn zu diesem Verfahren getrieben haben.

Wo und wann Kleist den Plan zu seinem Amphitryon fasste, ist unbekannt. Wir wissen aus den Briefen an seine Braut und an seine Schwester Ulrike, dass er während seines Aufenthaltes in Paris das dortige Theater häufig besuchte, und es mag ihm wohl dort die erste Anregung zu einer Bearbeitung des in Frankreich so beliebten Bühnenstückes gekommen sein. Ebenso sicher (oder unsicher) ist die Annahme, dass die Lektüre des Plautus den Dichter zuerst auf die Amphitryon-Fabel aufmerksam gemacht habe. Vielleicht mag auch eine der erwähnten deutschen Aufführungen Kleist bekannt gewesen sein. In seinem Brief lässt er mit der ihm eigenen Geheimnisthuerei, die überhaupt ein exaktes Urteil über sein poetisches Schaffen sehr erschwert, nichts verlauten. Andeutungen über das Stück finden wir zuerst in einem Briefe[1]) an seine Schwester Ulrike vom 8. Mai 1806, worin er schreibt: „Rühle hat mir ein Manuskript,

[1]) H. v. Kleists Briefe an seine Schwester Ulrike. Herausgegeben von A. Koberstein, Berlin, Schröder, 1859. „Heute würde man wohl für die Uebersetzung eines französischen Lustspiels von einem unbekannten Dichter nicht soviel geben," bemerkt sehr richtig Julian Schmidt, (Einleitung etc. p. CXII, Fussnote), bedenkt aber nicht in diesem Augenblicke, dass Kleists Amphitryon mehr ist als eine Uebersetzung.

das mir unter anderen Verhältnissen das Dreifache wert gewesen wäre, für vierundzwanzig Louisdor verkaufen müssen."

Gemeint ist der Amphitryon, den Kleist im Jahre 1806 zu Königsberg vollendete und der im Mai des folgenden Jahres zu Dresden erschien. Die Herausgabe besorgte Kleists Freund, der bekannte Dresdener Litterat Adam H. Müller, der dem Werk eine begeistert geschriebene, aber schwer verständliche Vorrede voranschickt, in der er u. a. das Eigentümliche der Kleistschen Arbeit also hervorhob: „Eigenhändig und im edelsten Sinne des Wortes originell ist diese Bearbeitung von Molière . . . Mir scheint dieser Amphitryon weder in antiker, noch in moderner Manier gearbeitet. Der Autor verlangt auch keine mechanische Verwendung von beiden, sondern strebt nach einer gewissen poetischen Gegenwart, in der sich das Antike und Moderne vereinigen . . ."

Bevor wir die mehrfach bemerkenswerten Ausführungen Müllers sowie die bedeutendsten kritischen Stimmen der anderen Zeitgenossen des Dichters citieren, sei in kurzen Zügen die

Entwicklung der Handlung

des Kleistschen Amphitryon gegeben.

I. Akt: Sosias (hier ī und as), der Diener des Thebaner-Feldherrn Amphitryon, welcher mit dem Heere von Pharissa in Böotien liegt, kommt des Abends in die Stadt, um der harrenden Alkmene die Rückkehr des Gatten zu melden, wird aber von Merkur, der seine (Sosias) Gestalt angenommen hat, am Eintreten verhindert. Sosias, anfangs belustigt über den merkwürdigen Doppelgänger, wird bald stutzig, als Merkur ihm kategorisch erklärt, dass er der wahre Sosias sei. Die Prügel des Gottes machen ihn so zerknirscht, dass er sich dessen Behauptung vollständig unterwirft. „Befiehl mir, was ich thun soll; Dein Stock macht Dich zum Herrn meines Lebens." Als nun gar Merkur durch Aufzählen mehrerer Züge aus dem Leben des Sosias diesem von seiner Echtheit Zeugnis giebt, zweifelt jener selbst an seinem Ich und erklärt resigniert, dass der andere eine ganze Portion Sosias sei. Merkur jagt ihn vom Hause fort, und kleinmütig kehrt der Sklave ins Lager zurück. Jupiter erscheint in der Gestalt Amphitryons und nimmt Abschied von Alkmene, die erstaunt und bewegt durch die seltsame Frage des scheinbaren Gatten — ob sie diese Nacht den Geliebten oder den Gemahl empfangen habe — in den widersprechendsten Empfindungen zurückbleibt. „Er ist berauscht, glaub' ich; ich bin es auch." (Vers 470.) Eine weniger liebevolle Scene spielt sich zwischen Charis (welche bei Kleist die Rolle von Molières Cleanthis übernimmt) und Merkur, dem Pseudo-Sosias, ab. Charis schmollt jenem, der sie verlassen will. Sie weist auf das andere Paar hin, wird jedoch von Merkur mit cynischen Bemerkungen abgespeist; Charis gerät in Zorn und wirft ihm vor, dass er gar keine Frau von Ehre und Reputation verdiene. Merkur fügt sich mit Leichtmut in das Verhängnisvolle, was die Gekränkte ihm androht, und tröstet

sich mit den durch Molière geflügelt gewordenen Worten: Besser bequemes Laster als ermüdende Tugend!

II. Akt: Bei Tagesanbruch erzählt Sosias dem Amphitryon, was ihm widerfahren. Dieser hält trotz des Dieners Beteuerungen dessen rätselhaften Bericht für ein Ammenmärchen. Alkmene tritt mit Charis aus dem Hause, um zu opfern und für den abwesenden Gatten zu beten. Dieser, mittlerweile zurückgekehrt, legt ihr Erstaunen, das sie über seine frühe Rückkehr kund giebt, für herzlose Kälte aus und beklagt sich bitter darüber. Es folgt die Scene der Erklärung: Alkmene beruft sich auf das liebevolle Geständnis des Gemahls am vorigen Abend, zeigt ihm auch zum Beweise der Wahrheit das Diadem des Labdakus, den Amphitryon erschlug und das er ihr schenkte. Amphitryons Erstaunen wird immer grösser, als er hört, dass die Gattin jenem mystischen Doppelgänger alle Gattenrechte eingeräumt habe. Er stürmt in grösster Erbitterung fort, um seinen Bruder und das ganze Heer als Zeugen zu rufen, dass er die Nacht über im Lager geweilt habe. Alkmene aber, die das Gebahren ihres Gemahls für Verstellung hält, zum Zweck ihrer ledig zu werden, zieht sich im tiefsten Schmerze zurück.

Eine ähnliche Scene spielt zwischen Charis und Sosias. Dieser sucht die schmollende Charis für sich zu gewinnen, wird jedoch zu seiner nicht geringen Bestürzung mit Hinweis auf die ihm unbekannte Scene des vorigen Abends abgewiesen. Sosias ergiebt sich gutmütig in die Vorwürfe, als ihm aber Charis unter Zornesthränen vorwirft, wie er sich mit cynischem Lächeln bereit erklärt habe, den Hörnerschmuck zu tragen, da reisst auch ihm die Geduld. „Das hat ein Esel Dir gesagt, nicht ich!" Alkmene naht und zeigt der Charis Amphitryons Diadem, auf dem sie voll Schrecken den Buchstaben J statt A findet. Sie wird verwirrt und bestürzt Da naht Jupiter und beschwichtigt ihre Seelenpein mit seinen Schmeichelreden, und indem er immer mehr mit weich kosenden Worten den Schleier von dem Geheimnis lüftet, macht er das Herz Alkmenens so empfänglich für seine Rede, dass sie sich leise erschauernd fragt, ob sie der Gnade einer Leda würdig werden könnte. Jupiters Sprache wird immer deutlicher und glühender. In dem lustberauschten Herzen Alkmenens fluten die Namen Jupiter und Amphitryon wie eine Doppelwelle durcheinander. Jenem gilt ihre Ehrfurcht, diesem ihre Liebe; und doch, wenn er, der Liebste, der Gott war, der liebend vom Olymp herabgestiegen:

So würd' ich folgen Dir, wohin Du gehst,
Und wär's auch wie Euridice zum Orkus (II,5).

Das Geständnis Jupiters veranlasst Charis, auch in ihrem Sosias einen Gott zu suchen (II,6), eine Vermutung, welche der plumpe Sosias in dem Augenblick, wo sich die Listige zerknirscht dem vermeintlichen Apoll zu Füssen werfen will, nur zu schnell mit den Worten zu nichte macht: Apollon, ich? Bist Du des Teufels? Der eine machte mich zum Hund, der andre mich zum Gott! Ich bin der alte, wohlbekannte Esel Sosias.

III. Akt. Amphitryon klagt bitter über sein Geschick, glaubt jedoch noch an die Unschuld seiner Gattin. Merkur beschimpft ihn in der Gestalt des Sosias vom Dach herab und warnt ihn, das Glück der beiden liebenden Gatten zu stören. Sosias kommt mit den Feldherren zurück, die er auf Jupiters Befehl eingeladen hat und wird von Amphitryon weidlich ausgescholten. Jupiter tritt mit Alkmene aus dem Hause. Amphitryon wird zuerst von seinem Diener und dann von den Feldherren verleugnet und zieht sich empört zurück, um eine Schar bewaffneter Freunde zu holen. Jupiter geht mit den Feldherren zu Tische. Den hungernden Sosias zwingt jedoch Merkur, draussen zu bleiben, indem er ihm zugleich verrät, wie ihm (Merkur) sein Weib eine prächtige Mahlzeit zubereitet habe, die er jetzt für ihn einzunehmen gedenke. Während der gute Sosias in komischer Verzweiflung darüber klagt, dass man ihn so schnell und ungerecht entsosiatisiert habe, erscheint Amphitryon wieder mit den Obersten und dem Volk, die treu zu ihm stehen. Wieder tritt Jupiter seinem Doppelgänger gegenüber. Auch Alkmene entscheidet sich für den Gott, und schon droht der gequälte Feldherr der Verzweiflung zu unterliegen, da löst Jupiter die grösste Verwirrung. Er giebt sich zu erkennen, verkündet die Reinheit Alkmenens und söhnt sie wieder mit ihrem Gatten aus. Das Volk wirft sich vor dem Gott auf die Erde nieder. Dieser verspricht Amphitryon, nachdem jener ihn darum gebeten hat, die Geburt eines Sohnes, dessen Namen Herakles, der gross sein werde und mit dessen Ruhme sich selbst die Dioskuren nicht messen können.

Soweit Kleist. Wohl über keine Arbeit des Dichters sind die Urteile so mannigfaltig und verschieden gefällt worden wie über seine Uebertragung der Molièreschen Komödie. Dass Kleist nicht nach berühmtem Muster zahlreicher ausländischer Bearbeiter eine blosse mechanische Uebersetzung des französischen Meisterwerkes lieferte, sondern dem Stoff eine ganz neue Seele eingehaucht hat, und dass er dabei mit Anwendung allen Fleisses und angeborener Genialität verfuhr, wird die nachfolgende Untersuchung zeigen. Gewiss wären die zum Teil kühlen, zum Teil vernichtenden Urteile unserer ersten Litterarhistoriker über die Kleistsche Arbeit milder ausgefallen, wenn die betreffenden Forscher den Dichter so weit in die innerste Werkstatt seines Schaffens verfolgt hätten, dass es ihnen in jeder Scene, auch dort, wo Kleist sich vollständig mit Molière deckt, offenbar geworden wäre, mit welcher liebevollen Hingebung der Deutsche bestrebt war, die Posse des Franzosen zu germanisieren und zu idealisieren. So lohnend und fruchtbringend solche psychologische Secierarbeiten sind, so ist allerdings kaum ein Dichter weniger geeignet, sie einladend zu machen, als H. v. Kleist, dessen Werke in Bezug auf ihre Stil-Prinzipien vielleicht ohne Beispiel dastehen in unserer Litteratur. Der Amphitryon macht hiervon keine Ausnahme, zeigt vielmehr als Uebungsstück gerade recht deutlich in seiner Form das Kleistsche Bestreben der Erlangung eines charakteristischen Stils.

Die Kritik der Zeitgenossen war, wie bemerkt, eine gemischte:

im Jahre 1807 schrieb Adam H. Müller[1]) an seinen Freund Gentz in Prag: „Ich sende Ihnen die von mir herausgegebene dramatische Arbeit eines jungen Dichters, der vielleicht Besseres und Höheres als irgend ein anderer verspricht. Die Lektüre des zweiten Aktes des Amphitryon wird Sie bewegen, mein Urteil zu unterschreiben. Die äussere Ungeschliffenheit der Verse wegzuschaffen, halte ich mich nicht für berufen, um so mehr, als ich den inneren Rhythmus dieses Gedichtes zu verletzen, für ein Verbrechen gegen die poetische Majestät dieses grossen Talentes gehalten haben würde. Wäre der Verfasser nicht gegenwärtig im Schlosse Houxals Arrestant und Nachfolger Toussaints, so würde, was Sie Dürftigkeit der Sprache und im Versbau nennen würden, wahrscheinlich nicht daran auszusetzen sein." Gentz antwortete aus Prag am 16. Mai:

„Das Kleistsche Lustspiel hat mir die angenehmsten, und ich kann wohl sagen, die einzigen reinen, angenehmen Stunden verschafft, die ich seit mehreren Jahren irgend einem Produkt der deutschen Litteratur verdanke. Mit uneingeschränkter Befriedigung, mit unbedingter Bewunderung habe ich es gelesen, mit Molière verglichen und dann aufs neue in seiner ganzen herrlichen Originalität genossen. Selbst da, wo dies Stück nur Nachbildung ist, steigt es zu einer Vollkommenheit, die nach meinem Urteil weder Bürger, noch Schiller, Schlegel, noch Goethe in ihren Uebersetzungen französischer und englischer Theaterwerke jemals erreichen. Denn zugleich so Molière und so deutsch sein, ist wirklich etwas Wunderbares. Was soll ich nun wieder von dem Teil des Gedichtes sagen, wo Kleist hoch über Molière thront? Wie unendlich viel edler und schöner sind selbst mehrere der Stellen, wo er im Ganzen den Gang des französischen Stückes verfolgt, z. B. das erste Gespräch zwischen Amphitryon und seiner Gemahlin! In Molière ist das Stück bei all seinen einzelnen Schönheiten und dem grossen Interesse der Fabel — die ihm ebensowenig angehört wie Kleist — an sich doch nichts als eine Posse. Hier aber verklärt es sich in ein wirklich Shakespearesches Lustspiel und wird komisch und erhaben zugleich. Die Sprache ist durchaus des Dichters würdig, und wenn Sie nicht von Härte gesprochen hätten, würde mir nicht eine aufgestossen sein. Diesen Stil nenne ich auch klassisch[2])."

Kälter urteilt Goethe, der überhaupt Kleist wenig sympathisch gegenüberstand. Er betrachtete den Kleistschen Versuch, Antikes und Modernes zu verschmelzen, als verfehlt. „Nach meiner

[1]) Dieser talentvolle Sophist, wie ihn Julian Schmidt treffend nennt, beschäftigte sich, nachdem er nacheinander Theologie, die Rechte und Naturwissenschaften studiert, mit der Gründung einer neuen Philosophie, „welche die Welt als einen Organismus ineinander fluktuierender Gegensätze darstellt, aus deren Bewegung Müller jede irrationelle Erscheinung in Kunst und Politik zu erklären unternahm. In Kleist glaubte er den grossen Dichter gefunden zu haben, mit dem er gegen die bisherigen Schulen in die Schranken treten könnte. Wie ein elektrischer Funke war der Amphitryon in diese Periode der Gährung gefallen." (Julian Schmidt, Einleitung LIV.)

[2]) Vgl. ferner Goethes mehrmalige Unterhaltung über das Stück mit Gentz in Riemers Mitteilungen, II, 660, sub d. 13. u. 14. Juli 1807.

Ansicht scheiden sich Antikes und Modernes mehr auf diesem Wege, als dass sie sich vereinigen. Wenn man die beiden entgegengesetzten Ideen eines lebendigen Wesens durch Kontursion zusammenbringt, so giebt das noch keine Art von Organisation. Es ist allenfalls ein wunderliches Symbol, wie die Schlange, die sich in den Schwanz beisst[1]).“

Körners Vater dagegen, in dessen Hause der Dichter lange Zeit verkehrt hatte, sprach sich sehr lobend über das Werk aus und schickte das Manuskript 1807 mit einer warmen Empfehlung an den Buchhändler Goeschen in Stuttgart, allerdings ohne Erfolg. Die Zeitungskritik ignorierte merkwürdigerweise das Stück ganz. Eine Ausnahme macht nur die Jenaer Allgemeine Litteratur-Zeitung und das Stuttgarter Morgenblatt. Erstere brachte unterm 24. Juni 1807 eine äusserst verständige Rezension, welche mit ehrenhafter Entschiedenheit glückliche Partieen des Stückes — die kühne Originalität, die Kraft der Charakteristik — auch dessen Schwächen — Mangel an Einheit, sowie die ernste, ans Tragische grenzende Stimmung des II. und III. Aktes — hervorhebt[2]). Die wahrscheinlich von einem Dresdener Freunde des Dichters verfasste Besprechung des Stuttgarter Morgenblattes spricht mit Begeisterung von dem Werk, das unter den Kunstschöpfungen der neuesten Zeit nächst Oehlenschlägers Alladin den leserlichen Schriftzug echter Originalität auf der Stirn trage. Fouqué nennt den Amphitryon eine der merkwürdigsten und anziehendsten Kampfübungen des germanischen Genius mit dem neufranzösischen[3]). Ludwig Tieck, der eine erste gesamte Ausgabe der Werke Kleists veranstaltete, spricht abfällig über das Stück. „Es scheint,“ sagt er, „dass Kleist mehr aus Studium und aus Zerstreuung, denn aus eigner Begeisterung den Amphitryon des Molière umgestaltet hat, ein Versuch, den man nur eine Verirrung nennen kann. In den komischen Scenen steht der Deutsche unendlich hinter dem Franzosen zurück, dessen Naivetät, Witz und leichtbewegte Laune bei weitem durch nichts Aehnliches ersetzt werden, die Zier der Sprache und den Schmuck der Reime abgerechnet[4]).“ In gleicher absprechender Weise urteilt Gervinus[5]): „Den Amphitryon des Molière hat er entstellt.“ Kurz[6]) sagt: „Der Amphitryon kann nicht in Anschlag gebracht werden, da er nur nach dem Franzosen Molière bearbeitet ist, den er in keiner Weise erreicht.“ Koberstein[7]) ist Amphitryon eine keineswegs geglückte Umarbeitung von Molières gleichnamigem Stück. Reinhardstöttner[8]): „Molière hat er freilich, trotz stellenweisen engsten Anschlüssen, bei weitem nicht erreicht.“

---

[1]) Goethe an Müller 28. Aug. 1807. „Indessen hat Goethe bei dem Jou seines Freundes A. W. Schlegel dieselbe Situation, die noch dazu viel unpoetischer behandelt war, gegen alle Anfechter auf das Lebhafteste verteidigt.“ Julian Schmidt, a. a. O., p. LVII.

[2]) Vollständige Besprechung bei Zolling, H. v. K., II, 166.

[3]) Zeitung für die elegante Welt 1821.

[4]) H. v. K. Gesammelte Schriften; herausgegeben von Ludwig Tieck, Berlin 1826, I, XL, I. [5]) Handbuch, Leipzig 1849, V, 750. [6]) III, 465. [7]) III, 3152. [8]) II, 229.

Von ebenso feinem Verständnis wie kritischer Unbefangenheit zeugt das Urteil, das Heinrich von Treitschke in seiner Studie über H. v. Kleist in den Preussischen Jahrbüchern fällt. Ueber dem Tadel, dem auch er sich nicht erwehren kann, vergisst er keineswegs die Vorzüge der Kleistschen Bearbeitung. „Wie in den Gesprächen mit Alkmene Zeus göttliches Wesen durch die irdische Hülle hindurchbricht, wie er endlich mit dem Donnerkeil in der Hand aus dem Gewölke tritt und zu den in heiligem Schrecken zusammenbrechenden Sterblichen redet, das sind Auftritte voll Majestät. Aber das Wesentliche, die Einheit des Stückes, geht verloren. Diese erhabenen Bilder stehen in grellem Widerspruch zu dem possenhaften Treiben der beiden Sosias. Es ist unmöglich, Mitleid zu empfinden mit dem tiefen Schmerz des Amphitryon, den wir soeben erst seinen Sklaven in höchst prosaischer Weise prügeln sahen, und mit aller Pracht der Sprache gelingt es dem Dichter nicht, uns die Göttlichkeit eines Wesens glaubhaft zu machen, das so gross spricht, aber so grausam und zweideutig handelt wie dieser Zeus. Die zerrissenen, nichtssagenden Reden, womit das Volk die Kunde von der seltsamen Gnade des Gottes aufnimmt, beweisen, dass Kleist selbst nicht daran glaubt. Recht behielt die faunische Weisheit des Molièreschen Sosias: Sur telles affaires toujours le meilleur est de ne rien dire. Die Arbeit als Ganzes ist verfehlt, aber sie zeigt in hellem Licht das grosse, realistische Talent des Uebersetzers und seine energische Natur, der es unmöglich war, sich fremden Intentionen anzuschmiegen[1]).“

Bemerkenswert ist auch das Urteil, das Muncker in seiner Cottaschen Kleist-Ausgabe über den Amphitryon fällt. „Das sinnliche Motiv der Fabel ist ins Christliche gewendet, das lustige Schelmenstück des antiken Gottes zum Gleichnis und Abbild der geheimnisvollen Ueberschattung Marias durch den heiligen Geist geworden. (cf. Adam Müller.) Kleist konnte den antiken, heidnischen Stoff mit modernem christlichen Geist nicht vollkommen harmonisch durchtränken, aber nach Inhalt und Form bedeutet die Dichtung einen bedeutenden Fortschritt in seiner Entwicklung. Er genügte hier wenigstens teilweise seiner Idee; es gelang ihm, sein Ideal des liebenden Weibes in Alkmene zum reinsten Ausdruck zu bringen. Er rang sich zu einem originalen dramatischen Stil durch, der, von dem Naturalismus der Nachahmer Shakespeares und dem Idealismus Schillers und Goethes gleich weit entfernt, nicht mehr wie in den Schroffensteinern aus beiden Elementen gemischt war, sondern selbständig und charakteristisch zwischen ihnen in der Mitte stand[2]).“

Von französischer Seite wurde der Kleistschen Arbeit noch weniger Verständnis entgegengebracht. Aug. Dietrich erwähnt in der Vorrede zu seiner 1880 in Wien erschienenen französischen Ausgabe des Michael Kohlhaas auch den Amphitryon und schliesst, vielleicht zur Hälfte von seiner persönlichen Ueberzeugung, zur

[1]) II. Bd., 1858, S. 622.
[2]) I, 19.

Hälfte von deutschen, kritischen Stimmen beeinflusst, mit den denkwürdigen Worten: Mais aussi de quoi s'avise un Allemand, de vouloir marcher sur les traces d'un Français de la trempe de Molière! Aug. Ehrhardt, der sich in seinem „Molière en Allemagne“ [1]) mit einer für einen Franzosen staunenswerten Belesenheit über die deutsche Litteratur von ihren Anfängen bis zur Gegenwart verbreitet hat der Kleistschen Arbeit eine interessante, allerdings in französischer Anschauung gehaltene Studie — p. 420 bis 431 — gewidmet, auf die ich später noch zurückkommen werde. Es erscheint fast als natürlich, dass der Kleistsche Amphitryon auch seinen Beifall nicht findet. Moins vraie et moins bien conçue, la comédie de Kleist est aussi moins gaie que celle de Molière. (p. 429.) Amphitryon est une perpétuelle antithèse du romantisme et de la vérité, du lyrisme et du drame, du rève et du fait (p. 431).

Neuerdings ward dem Bearbeiter des Amphitryon auch von französischer Seite unparteiische Würdigung. In seinem mit Liebe und Verständnis geschriebenen Buch über Kleist und seine Werke widmet Raymond Bonafous[2]) dem Kleistschen Amphitryon eine wohldurchdachte Studie, die Kleist als Uebersetzer volle Gerechtigkeit widerfahren lässt — dans les scènes, où il suit Molière, Kleist l'a traduit en homme qui le comprend et qui le goûte (p. 360) — und ihn da, wo Kleists Genius über die französische Vorlage hinweg seine eigenen Bahnen geht, mehrfach milder beurteilt wie die deutschen Kritiker. So nimmt er Kleist sowohl gegen Tiecks Urteil, er stehe in den komischen Scenen unendlich hinter dem Franzosen zurück, in Schutz, als auch gegen die Behauptung Julian Schmidts[3]), dass der Franzose in den Sophismen, die den Gatten und Geliebten betreffen, dem Deutschen unendlich voraus sei.

[1]) Les comédies de Molière en Allemagne. Thèse, presentée à la faculté des lettres de Paris (Paris 1888).

[2]) Henri de Kleist, sa vie et ses oeuvres. Thèse, présente à la faculté des lettres de Paris par R. Bonafous. Paris, Hachette, 1894.

[3]) a. a. O. III, 387. Vgl. p. 360 op. c.

Kleist als Uebersetzer.

I. Kleist übersetzt den französischen Text wörtlich mit undeutschen Formen (Gallicismen).

250.
Apres avoir aux dieux adressé les prieres,
Tous les ordres donnés, on donne le signal.

269.
Allons chez nous.
278.
Mon bras saura bien tantôt
Châtier cette insolence.
Qui donc est ce coquin?
346.
Tu te dis de cette maison?
406.
Donne-moi la licence
De parler un moment à toi.
409.
Promets-moi
Que les coups n'en seront pas.
424.
Je reprends ma parole.
430.
Parmi tout le butin fait sur nos ennemis,
Qu'est ce qu'Amphitryon obtient pour son partage?

478.
Faisons lui quelque question.
517.
Quand je ne serai plus Sosie.

674.
Il te faudrait de ces femmes.
698.
Pourquoi, pour punir cet infâme,
Mon coeur n'a-t-il assez de résolution?

706.
Sais-tu . . .
Et que, pour te traiter comme je le désire,
Mon courroux n'attend qu'un baton?

707.
Si vous le prenez sur ce ton!
745.
Arrivant au logis . . .
J'ai en moi-même voulu répéter un petit.
775.
Il faut être
D'un esprit bien posé, bien tranquille, bien doux.

Nachdem er ein Gelübd' zum Himmel jetzt gesendet . . .
Stürzt, die Befehle treffend rings gegeben,
Er gleich den Strömen brausend auf uns ein.
107.
Ich will mich jetzt zu Hause machen.
119.
Hier dieser Arm bald wird Respekt ihn lehren.
126.
Wer denn ist jener Tölpel dort?
187.
Du sagst von diesem Hause dich?
Vergönne mir auf einen Augenblick,
Dass ich Dir offenherz'ge Sprache führe.
257.
Dein Stock wird
Nicht von der Unterhaltung sein.
274.
Ich nehme mein Wort wieder.
323.
Von der Beute.
Die in des Feindes Lager ward gefunden.
Sagst Du mir wohl, wie sich Amphitryon
Dabei bedacht und was sein Anteil war?
324.
Ich will ihm ein paar Fragen thun.
376.
Wenn ich nicht mehr Sosias werde sein.

574.
Dir wären Frauen gut.
592.
Warum, um diesen Niederträchtigen
Mit einer offenbaren That zu strafen.
Fehlt's an Entschlossenheit mir?
600.
Weisst Du . . .
Und dass, mit Dir nach Würden zu verfahren.
Nur meinem Zorn ein tücht'ges Rohr gebricht?
603.
Wenn ihr's in diesem Tone nehmt!
644.
Drauf eingetroffen . . .
Uebt ich ein wenig
Mich auf den Vortrag
685.
Man muss von meiner Sanftmut sein,
Von meiner Friedfertigkeit.

767.
Je me suis trouvé deux chez nous.

804.
Mais enfin, n'es-tu pas entré dans la maison?

805.
Bon[1]) entré!
Ai-je voulu jamais entendre de raison?

840.
Il faut donc qu'au sommeil tes sens se soient portés.

944.
Reprenez vos sens.

1060.
Aprèz l'indigne affront que l'on me fait connaître.

1124.
Tu veux dire qu'ici tu n'es pas revenu?

1608.
Tenez bon, messieurs.

1609.
Il vient d'avoir l'audace
De me fermer la porte au nez.

674.
Ich bin
Ein Doppelter in Theben eingetroffen.

718.
Doch endlich, bist Du nicht ins Haus gegangen?
Ins Haus! Was! Ihr seid gut!
Hört' ich Vernunft an?

751.
So hast Du Dich unmäss'gem Schlaf vielleicht ergeben?

864.
Versammle Deine Geister!

989.
Schmachvoll, wie die Beleid'gung, die sich
Mir zugefügt.

1042.
. . . behaupten,
Dass er noch gar in Theben nicht gewesen.

1803.
Haltet euch, ihr Herrn!

1804.
Dieser weggeworfne Knecht soeben
Hielt vor dem Antlitz mir die Thüre zu.

II. Kleist übersetzt frei, gebraucht trotzdem französische Konstruktionen.

Der französische Einfluss bei Kleist ist weder eine vereinzelte, noch eine neue Erscheinung. Ohne den Ruhm unserer Klassiker, namentlich der Schiller, Goethe, Wieland, Lessing (Klopstock, den begeisterten Sänger der Muse Teutoniens ausgenommen) schmälern zu wollen, müssen wir gestehen, dass auch sie, namentlich durch ihre Lektüre und Quellenstudien — Schiller! — dem eminenten französischen Einfluss vielfach unterlagen und ihren Werken eine Reihe von fremden Wendungen einverleibten, die, obwohl mit der schlichten Schönheit unserer Muttersprache schlecht vereinbar, dennoch ihre Nachahmer gefunden haben. Hätte Kleist geahnt, dass zwei Menschenalter nach ihm ernste Männer — ob mit Recht oder Unrecht, sei dahingestellt — klagen würden, der Stil unserer grossen Dioskuren sei ihnen fremd geworden[2]), sein verzehrender

[1]) Sc. vous êtez bon!

[2]) „Wir thun Unrecht, Goethes Prosa unter den Mustern unseres Stils zu nennen. Von Schiller kann in dieser Beziehung ebenfalls nicht die Rede sein. Man lese nur die erste Seite aus der Geschichte des Abfalls der Niederlande, und man wird sich sagen müssen, dass Schillers Stil wie der Goethes uns heute fremd geworden ist.“ v. Sallwürk, Stilist. Studien (Z. f. Gymnasialwesen, 1872, Okt., p. 675). Vgl. ferner Schanzenbach, Franz. Einflüsse bei Schiller. Prog. Schrift., Stuttg. 1884. Brandstätter, Gallicismen in der deutschen Sprache, Lpz. 1874, p. 45. Götzinger, Deutsche Dichter I, 293. Mundt, Kunst der deutschen Prosa, p. 134.

Ehrgeiz würde mit noch grösserem Eifer an der Vollendung seines Stiles gearbeitet haben. Um so beklagenswerter ist es, wenn sich jene leidigen, fremden Floskeln gerade in seine Poesie drängen, während sie sich bei seinen Zeitgenossen zumeist in der Prosa störend bemerkbar machen. Es wirft ein merkwürdiges Schlaglicht auf jene Zeitepoche, wo die Träger der deutschen Nation, die Fürsten inbegriffen, nach des ehrlichen Johannes Scherr Ausspruch, verfranzos't bis auf die Knochen waren, wenn der Dichter der Hermannsschlacht, der glühendsten Franzosenhasser einer, bei dem unbestreitbaren Eifer, die Muttersprache rein und klar zu erhalten und durch glückliche Prinzipien zu bereichern, sich mitunter an ihrer Form gröblich versündigt. Wohl sind jene Sprachsünden weder aus Gleichgültigkeit, noch aus falscher Duldsamkeit entstanden; manche hat er als geeignetes Mittel zur Erlangung einer energischen Kürze mit Vorliebe gepflegt. Trotz der glücklichen Griffe, die er dabei gethan, kann unsere Sprache, deren Pflege des Dichters erste Pflicht, sie ohne Nachteil entbehren, und für uns, die Epigonen, mögen sie nur das eine Gute haben, dass sie uns aufs neue zeigen, wie verwirrend einst der französische Einfluss selbst auf das Sprachgefühl unserer redlichsten Dichter einwirkte — in jener bewegten Zeit, wo der sterbende Seume knirschend rief: „Unsre Frucht verzehren fremde Trosse, unsre Gaue mähen fremde Rosse, eine fremde Sprache zügelt uns."

Es gehört nicht zu meiner Aufgabe, darüber zu klagen, dass auch heute der französische Einfluss bei unseres Volkes Dichtern und Denkern noch nicht erloschen ist. Wenn mir der Verfasser der Studie „Ueber den französischen Einfluss bei Schiller" brieflich vertraut, dass seine Arbeit eine Reihe ähnlicher hervorgerufen habe, so glaube ich ihm das gern und finde ebenso die Entrüstung des Professors Brandstätter berechtigt, wenn er, nachdem er aus etwa 700 deutschen Schriften cum studio, doch nicht sine ira eine nur allzu reiche Menge von fremden Nachahmungen zusammengestellt hatte, in gerechtem germanischen Zorn über die ausländischen Wechselbälge und gallischen Schönheitspflästerchen des schiefen und schielen deutschen Stiles eifert. Nur begeht er in seiner mit Bienenfleiss zusammengetragenen Blumenlese den grossen Fehler, einmal zu strenge und das andere Mal zu glimpflich zu verfahren, es sei denn, dass die Breite des Themas ihn verhinderte, es zu vertiefen. Kleist wird beispielsweise nur dreimal, sein Amphitryon garnicht erwähnt!

Die vorhin angeführten, durch wörtlichen Anschluss an das französische Vorbild entstandenen Gallicismen können dem getrübten Sprachgefühl des Dichters vielleicht eher verziehen werden als die nachfolgenden, zumeist syntaktischen, die, wenn auch grösstenteils nicht geradezu verwerflich, so doch tadelnswert, weil unnötig, erscheinen.

1. Das Verbum Sein. a) mit dem Dativ der Person statt gehören oder zukommen: V. 329. Das Diadem ward ihm. 559. Das Kleid, das Dir von Natur ward. 1415. Wenn uns Offenbarung wird. 1812. Ihm muss Lohn werden. 1996. Ein Kleid ward uns. 2323. Seiner Zufriedenheit soll Dir ein Zeichen werden. b) Sein

statt haben: 220. Wenn mir zur Hand kein Prügel ist. 2201. Dass mir so viel Kraft noch war. c) Sein statt il y a: 445. Du weisst, dass ein Gesetz der Ehe ist.

2. Die Apposition ist im Deutschen im Gegensatz zu dem Französischen deklinabel. Uebrigens weicht Luther bereits davon ab (Math. 14, 3, Phil. 4, 18), zweifellos — gleich Kleist — geleitet von dem Prinzip der Kürze. V. 232. Ich fühle mich Sosias, der Geschlagene. Man vergleiche auch V. 1959. Mit einer Schar von Freunden kehr' ich wieder, gewaffneter.

3. Genitivus objectivus (statt Präposition) mehr im Lateinischen als im Französischen, wo er nur vereinzelt auftritt. Trotz der „Liebe des Vaterlands", der preussischen Nationalhymne und Luthers „Besprengung des Blutes Christi" (1. Petr. 1, 2, ferner Joh. 2, 17) ist er im Deutschen nicht üblich. V. 816. Kann man sich inn'ger des Geliebten freuen? (Allerdings in poetischer Sprache gebräuchlich.) 1402. Solcher Nebenbuhler triumphier' ich.

4. Dativus objectivus. V. 1476. Dem Diadem verzeichnet. 464. Was ich Dir fühle. 493. Wir feierten frohem Wiedersehen. 1208. Diesem Scherz gelächelt. 1464. Er kam Dir. 499. Was Du ihm fühlst, wird Glut Dir dünken. 500. Und Eis, was Du Amphitryon empfindest. 1446. Wer ist's, dem Du betest. 1450. Zur Wand des Marmors beten. 1546. Der liebend Dir herabgestiegen. 1581. Alkmene hat sich liebend mir versöhnt. 1787. Was für ein Schlag fällt Dir. 1781. Meine Witwe einem Anderen verbunden. 2238. Das Urteil Dir vollstrecken. 238. Allem sag' ich ja. 254. Vergönne mir, dass ich Dir offenherz'ge Sprache führe. (Vgl. ferner das dem frz. sortir de nachgebildete: Da er dem Tempel enttrat. V. 305[1]).

5. Accusativus objectivus. V. 281. Ich bin mich mir völlig nicht bewusst. 1354. Ich neide Tyndarus (vgl. envier qu.) 1468. Künftig wirst Du ihn nur denken. 1456. Ich brauche Züge, ihn zu denken (id. 1464, 1494. Vgl. das hochpoetische „Jehova denken" Klopstocks!).

6. Fragekonstruktion: Wiederholung des Namens durch das stellvertretende Fürwort[2]). V. 69. Sie erreichen also, sagst Du, die Athener? 58. Und dem Geliebten, wie denn geht es ihm? 434. Der flücht'ge Reiz, kann er vergelten?

7. Dieselbe Konstruktion in behauptenden Sätzen: V. 514. Jener Bauer dort . . . ein Klotz ist just so zärtlich wie er. 1844. Zwei so einander nachgeformte Wesen, kein menschlich Auge unterscheidet sie. V. 1859. Dein empörendes Geschwätz, dreihundert

---

[1]) Doch beruhte diese mit ent- gebildete Verbalform wohl mehr auf dem Streben nach energischer Kürze als auf französischem Einfluss, zumal sie nicht vereinzelt dasteht. Sie findet sich im Käthchen: der Haid' entblühen, ihr entfliessen, dem Himmelsbronnen entschöpfen.

[2]) Brandstätter, der die französische Art, die Apposition im starren Nominativ zu lassen (p. 3), mit der französischen Lebhaftigkeit und — dem Mangel an logischer Schulung motiviert, ist mit der französischen Fragekonstruktion toleranter. Er nennt sie eine nicht zu tadelnde Eigenheit, die vielleicht eher als vieles Andere Nachahmung verdiente (?).

Peitschenhiebe strafen es. 1913. Den Verdacht, den jener Thor erregt, hier steht, wer ihn zu schanden machen kann. 445. Dies Gesetz, es stört mein schönstes Glück. Oder umgekehrt: 416. Sie sind dem Krieg geraubt, die Augenblicke. 468. Sie schmerzt mich, diese schmähliche Verwechslung.

8. Der zwanglose Gebrauch der Partizipien, namentlich des Part. Perf. Passivi. Brandstätter tadelt die bis zur unglaublichen Licenz in Gebrauch gekommenen Partizipialkonstruktionen mit besonderem Eifer; doch werden sie trotz der augenscheinlichen Entlehnung aus dem Französischen und trotz der mit ihnen verbundenen Gefahr der Anakoluthie[1]) oder gar Zweideutigkeit[2]) stets ein Mittel meisterhafter Kürze bleiben. In der gebundenen Rede sind sie daher zu empfehlen, in der Prosa erscheinen sie oft überflüssig. Kleists Kühnheit in der Behandlung der Sprache dokumentiert sich auch hier wieder in der gewagten, losen Verbindung seiner Partizipialsätze. V. 85. Stürzt, die Befehle treffend rings gegeben, er auf uns ein. 2345. Und wenn die Pyramide jetzt, vollendet, den Scheitel bis zum Wolkensaum erhebt. Die meisten hingegen sind nicht so starr: 980. Wenn Du Dich einer andern zugewendet, bezwungen durch der Liebe Pfeil. 94. Jetzt, dreist gemacht, rückt er den Schleudrern auf den Leib. 1520. Der Erdenvölker Anbetung, gestürzt in Staub. 1439. Warf ich nicht . . . das Antlitz vor ihm nieder, Anbetung, glühend, wie Opferdampf gen Himmel entsendend?

Auch von dem seltenen Part. Präs. Act. macht Kleist mehrfachen Gebrauch. V. 631. Ich ging . . . euch allen Teufeln und den Auftrag gebend, den Tag nach Theben. 1951. Einer Wespe gleich, drück' ich den Stachel ihm in die Brust, aussaugend, dass der Wind mit seinem trocknen Bein mir spielen soll. 2069. Sein Vater könnte Hungers vor ihm sterben, dass er ihm (franz. que—ne) auch soviel nicht gönnt, als ihm, in hohlen Zähnen kauend, stecken bleibt. 2343. Zwölf ungeheure Werke wälzt er, türmend ein unvergänglich Denkmal sich, zusammen. Die letztern Konstruktionen sind allerdings salopp und wenig empfehlenswert.

Eine grosse Zahl von Verstössen (Gallicismen und Latinismen) kommt in dem grammatischen Sündenregister Kleists nur vereinzelt vor, und es bleibt zwischen unbewusster Nachahmung und bewusster Eigenheit die Wahl. Zu ersterer gehört z. B. der pleonastische Gebrauch des Reflexiv-Pronoms: V. 1418. Du erschrickst Dich. Dann der Gebrauch des Reflexivums statt des Passivums: 989. Schmachvoll, wie die Beleidigung, die sich mir zugefügt. 1897. Ich zürne nicht, wenn zwischen mir und ihm hier die Vergleichung an sich stellen soll. 1921. Ungesäumt wird die Rache sich vollstrecken. Ferner der Gebrauch des Teilungsartikels (weniger fremdartig): 818. Du selber warst unmäss'ger Freude voll. 2069. Hungers sterben. Ferner die Nachahmung des französischen Konjunktivs in

[1]) „Dieses in der Geschwindigkeit überlegt, fasst er den Vorsatz sich zu verstellen." Lessing, Hamb. Dram., p. 280. [2]) „Da bringt er dem Grafen sein Ross zurück, bescheiden am Zügel geführet." Schiller.

dem vorgesetzten dass: 1763. Dass mich die Erd' entraffte! 2360. Dass Du für immer unbesungen mich gelassen hättest! Auf französischem Einfluss beruht auch die mehrmalige (ohne Zweifel bewusste) Vertauschung des Adverbs mit dem Adjektiv: 474. Ich möchte Dir dies Wesen eigner Art erschienen sein. 622. Soll ich nach meiner Ueberzeugung reden, ein ehrlicher Kerl, oder so. 790. Mit Befremden nehm' ich wahr, dass ich, ein Ueberläst'ger, aus den Wolken falle. Auf lateinischem Einfluss beruht jedenfalls: 484. Er müsste Dich einen andern wähnen (putare). 1889. Fühlt ihr wirklich euch Amphitryon? 2208. So will ich ihn Amphitryon begrüssen. Dagegen nach croire: 2277. Ob ich nunmehr Amphitryon Dich glaube? Aus der französischen Konstruktion entstand vielleicht auch 1449: Dein Gefühl, an seinem Nest gewöhnt, wohl die auffallendste Härte[1]), die wir Kleists getrübtem Sprachgefühl kaum verzeihen könnten, wenn nicht der berühmte Goethesche Schäfer ebenso ungrammatisch klagt: Da droben auf jenem Berge steh' ich viel tausendmal, an meinem Stabe gelehnt.

Eine Reihe phraseologischer Gallicismen sind auffallend getreue Kopien französischer Konstruktionen und ebenso auffällige Zeugen unbewusster Nachahmung. Man halte sich die französische Phrase vor bei Aussprüchen wie V. 263: Wie kommt der unerhörte Einfall Dir. 62. Wann denn kommt er? 373. Habe die Gefälligkeit für mich. 174. Ich bin dringend. 1417. Du machst mir bang. 75. Ich bin zu Euren Diensten. 1666. Die Gesichter von diesen Feldherrn. 2154. Vom aufgetragnen Essen nicht den Geruch auch hat man mir gegönnt. Das letzte Beispiel erinnert uns an die anderen Negationen im Amphitryon, die in der kühnen Kleistschen Manier mitunter eine allerdings seltsame und nichts weniger als französische Inversion erfahren, z. B. 44. Die auch den Pfeil noch pfeifen nicht gehört. Kleist wendet diese Wortverschränkung mit Vorliebe an. 382. Wenn ich's auch gleich noch völlig nicht begreife. 1220. Dass er die Schwelle noch des Hauses nicht betrat. 1496. Du hast noch sein unsterblich Antlitz nicht geschaut. Daneben 1228: Muss ich nicht eingestehn, dass dieser Zug der Namenszug nicht des Amphitryon? (frz.) 1308. Nicht in Deinem Haus siehst Du mich wieder. (id.) 90. Wir aber, minder tapfer nicht. Letztere Wortstellung ist vielleicht ebenso verwegen wie 475: Ich möchte Dir erschienen sein, Besieger sein. 420. Gern entbehrt' ich andre Zeugen seiner. Die Art, das Adjektiv nachzustellen, ist allerdings ebenso den alten und romanischen Sprachen wie unserer volkstümlichen, poetischen Sprache eigen. Auf jeden Fall sind Redewendungen wie 1311: Dich in die Schar glanzwerfend aller Götter führ' ich ein, 1740, Wie viele Schläg' entsetzlich warten Dein! ungewöhnlich und lange nicht von der Wirkung, wie die das flektierte Adjektiv nachstellenden, von denen uns der antikisierende Kleist im Amphitryon genug Proben giebt.

Ziehen wir aus den angeführten Beispielen das Resultat, so ergiebt sich, dass der unwillkürliche Einfluss der Molièreschen

[1]) Das germanische Ohr müsste denn zu Hause machen — zu Felde machen (1077, 1938) noch schmerzlicher empfinden!

Vorlage — verstärkt durch den indirekten französischen Einfluss, der sich bei allen damaligen und späteren Schriftstellern mehr oder minder unbewusst bekundet — einerseits auf die Stilprinzipien des Dichters durch Förderung energischer Kürze und Lebhaftigkeit vorteilhaft einwirkte, andererseits aber das deutsche Sprachgefühl Kleists zum Nachteil seiner Dichtungen bedenklich verwirrte.

Eine Bemerkung kann ich zum Schluss der Betrachtung über das getrübte Kleistsche Sprachgefühl nicht unterlassen. Bekanntlich verdient Tiecks dankenswerte Kleist-Ausgabe vom philologischen Standpunkt aus wenig Lob. Man sieht überall, dass er nur flüchtig die Ausgabe besorgt hat, ohne sich vorher eine ins einzelne gehende Kenntnis der Sprache des Dichters, den er in seiner dichterischen Bedeutung doch sonst so gut kannte und zu schätzen wusste, verschafft zu haben. Der Tieck „revidierende" Herausgeber Julian Schmidt, dessen pietätvolle Hauptaufgabe hätte sein müssen, alle die unnötigen Tieckschen Aenderungen zu beseitigen und zu den ursprünglichen Lesarten zurückzukehren, hat sich bei der ersten Auflage (Berlin 1859) jene allerdings mühevolle, durchgängige Vergleichung erspart und nur zuweilen bei einzelnen Stellen einen vergleichenden Blick in die Originalausgabe geworfen, ausserdem aber selbst eine Menge eigenmächtiger Aenderungen vorgenommen, die teils mindestens überflüssig, teils entschieden falsch waren und den Text entstellten. Seine vielfach nüchternen Emendationen gewisser Kleistschen Formen, Konstruktionen, Wortbildungen u. dgl., die Kleist gerade liebt, die Schmidt aber für unerträglich zu halten schien, beweisen, dass er entweder aus Flüchtigkeit keine genügende Kenntnis der Sprache des durch und durch originalen Dichters besass oder, gestützt auf die mehrfach unkorrekten Originalausgaben, überall Druckfehler witterte, was thatsächlich bewusste Härte war. Jedenfalls war der Vorwurf, den ihm bald darauf Reinhold Köhler in einer Zusammenstellung der Original-Lesarten und Tieck-Schmidtschen Aenderungen machte[1]), seine ergänzte Tieck-Ausgabe bedeute in ihren gesteigerten Abweichungen von den Originalen einen Rückschritt, berechtigt und fruchtbringend, da Julian Schmidt, wie er selbst gesteht, „bei der gegenwärtigen Durchsicht diese fleissige Arbeit durchweg zu Rate gezogen"[2]), d. i. den grössten Teil seiner Nachbesserungen durch die Lesart der Originale ersetzt hat. Wenn Julian Schmidt bei derselben Gelegenheit erklärt, er habe sich nicht veranlasst gesehen, „handgreifliche Sprachfehler des Dichters wiederherzustellen," so bezweifle ich, ob er mit dieser Praxis jenen, für welche Kleists Stilprinzipien ein überaus wichtiges Mittel zur Charakterisierung seiner Dichter-Individualität sind, einen Dienst erwiesen hat. Muncker[3]) übertreibt nicht, wenn er

[1]) Zu H. v. Kleists Werken, die Lesarten der Original-Ausgaben und und die Aenderungen L. Tiecks und J. Schmidts, zusammengestellt von Reinhold Köhler. Weimar 1862, p. VII. Wie das Uebungsstück Amphitryon von Tieck-Schmidt schulmeisternd emendiert wurde, s. S. 32—34 a. a. O.

[2]) Tieck-Schmidtsche Stereotyp-Ausgabe, Berlin, Reimer, I, 1891. Einleitung p. CXVI.

[3]) H. v. Kleists Werke, Stuttgart, Cotta, Bd. I, 33.

sagt: „Julian Schmidt fehlt eine kongeniale Erkenntnis von Kleists innerstem Wesen, und so tadelte er oft, wo schliesslich nur er die Absicht des Dichters nicht verstanden hatte.“ Wenn Zollings Kleist-Forschungen nach Brahms und Paul Schlenthers Nachweisungen auch nicht immer zuverlässig sein mögen, so hat doch seine Kleist-Ausgabe jedenfalls den Vorzug grösster Treue, und Goedeckes Grundriss (II. Aufl.) wird nicht der einzige bleiben, der dies dankbar anerkennt. Was Julian Schmidt erstrebt hatte, das leistete nach Munckers richtigem Ausspruch Wilbrandt in jedem Sinne.

III. Kleist lehnt sich eng an das französische Vorbild an, und doch haben seine Uebersetzungen ein volkstümliches Gepräge.

Si quelqu'un s'y joue.	247. Wer Glossen macht.
A pousser les beaux sentiments.	546. Mit süssen Brocken um sich werfen.
Je ne t'en fais pas la fin.	1048. Muss ich nicht den Geheimnisvollen spielen.
Ou tu t'es coiffé le cerveau?	1767. Wo Du so selig Dich bezecht.
Et le ciel à propos ici vous a fait rendre.	1835. Euch hat mein guter Stern mir zugeführt.
Je vous ajusterai l'échine.	1971. Soll ich die Haube Dir zurechtsetzen.
Tu viens ici mettre ton nez.	1966. Ich glaub', Du steckst die Nase auch hierher.
Sans autre mystère.	2144. Ohne Federlesens.

Volkstümlich sind auch durch die realistische Anlehnung an die Sprache des gewöhnlichen Lebens Kleists Uebersetzungen der Molièreschen Interjektionen.

Quoi?	Meist: Was? Wie? 547. Was das für Reden sind!
Non.	Meist: Nein! Nichts! 611. Behüt! 628. Nichts von den Fratzen!

Ah! findet sich bei Kleist in der gleichen Form oder als Ach! Meist als Bitte! V. 65. Potz alle Welt! Der Henker hol's. 237. Lass! Lass! N'importe! übersetzt er V. 42 mit: Ei was!

Tudieu!	172. Wetter!
Fort bien!	62. Ein Blitzkerl!
Tout beau!	1853. Fassung dort!

Mitunter zeigt sich das volkstümliche Gepräge in ganzen Stellen.

II, 1. Viens ça, bourreau, viens ça! Sais tu, maître fripon,	II, 1. Steh', Gaudieb, sag' ich, mir, vermaledeiter
Qu'à te faire assommer ton discours peut suffire,	Hallunke! Weisst Du, Taugenichts, dass Dein
Et que, pour te traiter comme je le désire,	Geschwätz Dich an den Galgen bringen wird?
Mon courroux n'attend qu'un bâton?	Und dass, mit Dir nach Würden zu verfahren,
	Nur meinem Zorn ein tücht'ges Rohr gebricht?

Un mal d'opinion ne touche que les sots.
J'aime mieux un vice
Commode qu'une fatigue vertu.
Diantre! où veux-tu que mon esprit
T'aille chercher des fariboles?
Quinze ans de mariage épuisent les paroles;
Et depuis longtemps nous nous sommes tout dit.

78. Gedankenübel quälen nur die Narren.
588. Bequeme Sünd' ist, find' ich, so viel wert, als läst'ge Tugend.
530. Was! Teufel, kommt Dir in den Sinn? Soll ich
Mit Dir zum Zeitvertreib hier Fratzen schneiden?
Elf Ehstandsjahr' erschöpfen das Gespräch.
Und schon seit Olims Zeit sagt' ich Dir alles.

III. 4. Mon cher ami, crois-moi . . .
Je respecte le vin. Va-t'en, retire-toi,
Et laisse Amphitryon dans les plaisirs qu'il goûte.

1769. (Merkur zu dem ohnmächtig Zürnenden) Geh', lieber Junge,
Du thust mir leid. Geh', lege Dich aufs Ohr.
Hier wohnt Amphitryon, Thebanerfeldherr;
Geh', störe seine Ruhe nicht!

III. 3. Das Geständnis des biedern Argantiphontidas: III, 10.

Quand quelqu'un nous emploie, on doit, tête baissée,
Se jeter dans ses intérêts.
. . . Le procès ne me saurai plaire,
Et l'on doit commencer toujours dans ces transports
Par bailler, sans autre mystère,
De l'epée au travers du corps.

2136. Braucht uns ein Freund in einer Ehrensache,
So soll ins Auge man den Helm sich drücken,
Und auf den Leib dem Widersacher gehn,
. . . Ich, für mein Teil
Bin für die kürzesten Prozesse stets;
In solchen Fällen fängt man damit an,
Dem Widersacher ohne Federlesens
Den Degen querhin durch den Leib zu jagen.

Einen ganzen Schatz von volkstümlichen, bilderreichen Wendungen, für die bei Molière fast ausnahmslos ein abstrakter Ausdruck genügt, hat Kleist in den Reden der beiden Dienergestalten niedergelegt, und man muss mitunter staunen über die Meisterschaft, mit welcher er die Fülle der von ihm benutzten derbbiedern, populären Phrasen unter die beiden komischen Gestalten verteilt. Der lock're Phöbus schläft, weil er zu tief ins Gläschen hat geguckt, meint Sosias bedeutungsvoll (118) in der Eingangsscene. Da fährt ihn Merkur, den er anfangs für einen Hanswurst hält, der ihn ins Bockshorn zu jagen versuchen möchte (142), in grober Weise an: Halt! Mit so leichter Zech' entkommst Du nicht! (152) Wetter! Ihr schlagt mir eine gute Faust, Gevatter! gesteht er (173) dem ihn ohrfeigenden Merkur. Ein Hieb von mittlerm Schrot, repliciert dieser lakonisch, worauf Sosias mit süss-saurem Lächeln: Wär' ich auch so aufgelegt, wir würden schön uns in die Haare kommen. (175) Merkur droht dem Armen (182) mit einem Ungewitter von Schlägen, das auf ihn niederrasseln soll. Hör', Dir zerschlag' ich alle Knochen! wettert er gleich darauf (195). Hol' euch der Henker! Ich muss den Kürzern ziehen, knurrt grimmig einige Verse weiter (219) Sosias. Bald darauf, wahrscheinlich mit einer entsprechenden Handbewegung, die kräftige Drohung Merkurs: Hund, sieh'! So mach' ich Dich kalt! (232) Fahr' in die Hölle! schreit (275) der

gequälte Sosias, und in ohnmächtiger Wut wirft er dem unmenschlichen Doppelgänger vor, wie er ahnungslos von ihm, den er einem Strauchdieb gleich lungernd vor dem Hause fand, zerbläut wurde. (290) Merkur hingegen beweist ihm mit Hilfe einiger heikler Indiskretionen zur Evidenz, dass ihm allein das Recht zustehe, den streitbaren Namen des Sosias zu führen, desselben, dem man

Noch kürzlich fünfzig auf den Hintern zählte,
Weil er zu weit die Redlichkeit getrieben.

Warum trolltest Du nicht früher? ruft er spöttisch (395) dem Andern nach, als dieser den Rückzug nach dem Lager antritt. Du hättest Dir böse Risse sparen können, und er zeigt sich sehr besorgt, dass

Der Schuft mit seinem Zeterschrei,
Als ob man ihn zum Braten spiessen wollte,
Nur nicht die Liebenden geweckt. (405)

Während zu Anfang der dritten Scene des II. Aktes der biedere Sosias, etwas resigniert von der zweifelhaften Beängstigung, ob auch ihm während seiner Abwesenheit in ähnlich mystischer Weise das Eherecht verkürzt worden, der guten Charis ein wenig auf den Strauch klopfen will, schmollt jene innerlich dem Unverschämten, der ihr maulend den Rücken zukehrt (414), während es in Wirklichkeit dem Braven über den Rücken läuft, da er den kitzlichen Punkt berühren soll (1016). Mit Recht mag er sich darüber entsetzen, dass Charis gleich über nichts die Fletten sträubt (1027), nicht minder, wenn seine resolute Ehehälfte ihm wie ein keifendes Weib bekennt:

Es kribbelt mir, dass ich's
Kaum mäss'ge, Dir die Augen auszukratzen. (1035)

Wie nun der eingeschüchterte Sosias bittet (1056): Erzähle! Ich bin ein gutes Haus . . . da muss er von dem erregten Weibchen hören, wie es sich die vergangene Nacht selber auf die Strümpfe machte, ihn aufzusuchen und für zartbekümmerte Beschwerden nur unwirsche, leere Ausflüchte erntete: er denke früh nach Theben aufzubrechen, und was dergleichen faulen Fische mehr. (1073)

Nachdem der gute Tölpel eben in der siebenten Scene des III. Aktes gestanden:

Mein Lebtag
Hatt' ich noch so wolfsmäss'gen Hunger nicht! (1965)

wird er von dem groben Doppelgänger Merkur als Durchschnüffler der Küchen begrüsst, dem jener die Haube zurechtsetzen will (1969):

Was denkst Du, soll ich wie ein wandernder
Geselle vor dem Thor ins Gras mich legen
Und von der blauen Luft des Himmels leben? (2018)

ruft Merkur höhnisch. Niederträchtiger Hund! traktiert er (2045) den gutmütigen, bibelfesten Thebaner, der sich mit dem magern Trost begnügt:

Wer den Vögeln
Im Himmel Speisung reicht, wird auch, so denk' ich,
Den alten, ehrlichen Sosias speisen (2044),

und zu Tode erschrocken, lügt der Aermste dem Grobian etwas vor, von einem alten Anverwandten Sosias,

Der hier sonst in Diensten stand
Und der die andern Diener sonst zerbläute,
Bis eines Tags ein Kerl, der wie aus Wolken fiel,
Ihn aus dem Haus warf, just zur Essenszeit. (2050)

Merkur droht. — Wie ich Dich schmeissen würde, hätt' ich Herz! (2054) knirscht Sosias vor sich hin, stottert aber gleich darauf, als Merkur ihn darob anfährt: 'Ich muckste nicht! Wie jener aber ins Haus tritt und ihm darauf die letzte Aussicht auf das ersehnte Mittagsmahl raubt, flucht der Betrogene ingrimmig:

Hochmüt'ger Satan! Möchtest Du am Schwein
Den Tod Dir holen, das man schlachtete! (2065)

Unmittelbar am Schluss der Handlung gesteht er seine aufrichtige Freude, von dem groben Doppelgänger befreit zu sein, der ihm nicht wenige gesalzene Prügel (1631) versetzte: Mein Lebtag sah ich noch solch' einen Teufelskerl mit Prügeln nicht!

Der alte Haudegen Argatiphontidas, eine prächtige Blüchernatur, ist für seinen Teil stets für die kürzesten Prozesse (2142) Er meint, es stehe alten Weibern gut, den Gegner lange schwadronieren hören: in solchen Fällen — also lautet seine köstliche Salomonische Erkenntnis — fängt man damit an,

Dem Widersacher ohne Federlesens
Den Degen querhin durch den Leib zu jagen.
Argatiphontidas, mit einem Worte,
Wird heute Haare auf den Zähnen zeigen,
Und nicht von einer andern Hand, beim Ares,
Beisst dieser Schelm ins Gras, Ihr seht's, als meiner! (2149)

In dem Streben nach volkstümlichen Ausdrücken, namentlich nach volksderben Anreden, zeigt Kleist gleich seinem grossen Vorbilde Shakespeare die grösste Kühnheit, und seine Helden, vor allem jedoch die beiden Diener, belegen sich zuweilen mit Titulaturen, die an die Grenze des Erlaubten streifen, ohne dabei der grobkörnigen Würze des Volkshumors zu entbehren. Bruderherz, Galgenstrick, Blitzkerl, Lotterbube[1]), Hanswurst tragen sämtlich den Stempel der Volkstümlichkeit an der losen Stirn, Maulaffe, Laffe, Geck, Strauchdieb, Schlingel, Gaudieb, Tölpel, marktschreierischer Schelm, Hallunke[2]) gehen auch an als Vertreter rauhgekleideter Volkstypen; Gassentreter, Eisenfresser, Eckenwächter sind keine üblen Neubildungen. Saupelz, Mordhund, triefäugiger Schuft, Hundsfott überschreiten für Viele die Grenze des Erlaubten.

---

[1]) Allerdings mag in der hochtragischen Scene (II, 3, V. 973) die Bezeichnung im Munde Amphitryons wenig glücklich gewählt sein.

[2]) Dies Kraftwort von Frauenlippen zu hören, berührt peinlich, wenngleich der Umstand, dass der tölpelhafte Ehemann sein zerknirschtes Gesponst durch den nichts weniger als olympischen Ausruf: Apollon, ich? Bist Du des Teufels? (1659) aus allen Himmeln gerissen, entschuldigend wirkt.

Wörter wie scharwenzeln, aushungern (ausschelten), zerbläuen, walken (durchprügeln), Risse (Prügel) zeigen, dass Kleist bei seinem Streben nach Volkstümlichkeit selbst Provinzialismen nicht verschmähte.

Bezeichnend für Kleists Kraftnatur ist der Umstand, dass das ominöse Wort, welches der Brite niemals ausspricht, der derbe deutsche Volksmund dagegen um so häufiger, teils allein, teils in den kühnsten Verbindungen als kräftige Interjektionen gebraucht, im Amphitryon 26 mal, sowohl in der ersten wie in der zweiten Anwendung, vorkommt. Von letzterer erwähne ich Bildungen wie Teufelskerl (390, 2246), Teufelsrätsel (614), Teufels-Ich (741), Teufelswein (1046), Teufelsweisen (2024). In drastischer Weise spricht der geprügelte Sosias zu seiner Charis von den verteufelten Trophäen, die ihm auf beiden Schultern prangen (1617). Amphitryon von einem leidigen Höllenstück des Satans (1679). Letzterm begegnen wir im ganzen fünfmal, während der Name der Hölle achtmal in Kraftaussprüche verwebt wird, darunter in Verbindungen wie Höllennacht (395), Höllenfinsternis (632), Höllentiefen (128), Höllengeist (2097). Seltsam ist, dass Julian Schmidt (in seinen Anmerkungen) den Höllengeist passieren lässt, während er im folgenden Auftritt III, 11, V. 3126 Wer bist Du, furchtbarer Geist? glaubt bemerken zu müssen: „Geist fiele doch gar zu sehr aus dem Kostüm."

Auch von dem volkstümlichen ethischen Dativ macht Kleist ausgiebigen Gebrauch und erreicht durchweg eine vorzügliche Wirkung. Man lese Aussprüche wie den der Charis:

> Das nenn' ich Zärtlichkeit mir, das mir Treue!
> Das mir ein artig Fest, wenn Eheleute
> Nach langer Trennung jetzt sich wiedersehen! (512).

(Vgl. ferner V. 54, 70, 1091, 1863, 1951.)

Um die Volkstümlichkeit der Sprache zu steigern, giebt Kleist

IV. abstrakte Redewendungen Molières in metaphorischer Form wieder.

In diesem Punkte zeigt sich Kleists Dichtergenie in seinem schönsten Glanze, und auch die Kritik, die den Inhalt der Kleistschen Uebertragung abfällig beurteilt, muss anerkennen, dass die Künstlerhand des Deutschen ein herrliches, farbenschillerndes Poesiegewand über den Reifrock der Molièreschen Diktion geworfen hat, der sich trotz des zierlichen Schrittes stark genug verrät. Das Bild ist stets treffend, die Sprache prägnant, im Pathos von einer wunderbaren Formvollendung, in der Komik von einer packenden Realistik, von den Epitheta ornantia und einfachsten Personifikationen bis zu den kühnsten Metaphern und Allegorien.

Aus der ungezählten Menge der Epitheta will ich nur einige anführen; diese wenigen allein genügen als Beleg des Gesagten:

139. Entgeisternder Anblick (Sosias).
700. Ein Vorfall, koboldartig, wie ein Märchen (Sos.) M. 788: conte extravagant.
703. Markloses, albernes Gewäsch. (Amph.) M. 1855: sottises.
1268. Du bist, Du Heilige, vor jedem Zutritt
Mit diamant'nem Gürtel angethan (Jupiter).
1440. Anbetung, glüh'nd wie Opferdampf, gen Himmel
Aus dem Gebrodel des Gefühls entsendend (Alkmene).
1443. Des Blitzes zuckende Verzeichnung (Jupiter).
1422ff. Schweigende Gebüsche, üpp'ge Nachtigall, Felszerstiebte Katarakten (Jupiter).

Daneben:

1759. Triefäugiger Schuft (Amph.). M. 1560: coquin.
1965. Wolfsmässiger Hunger (Sos.). M. 1769: jamais je n'eus tant de faim.

Im vorigen Abschnitt haben wir bereits gesehen, wie die Sprache Merkurs und des Sosias wegen ihrer Anschaulichkeit eine eminent volkstümliche Färbung erhält, und die beiden humorvollen Gestalten zeigen auch bis zum Schluss der Handlung, wo der sarkastische Götterbote jenem Kauz dort kund giebt, dass er sein hässliches Gesicht zu tragen nun müde sei und mit Ambrosia es von den olympischen Wangen waschen werde: dass ihr Mutterwitz zur rechten Zeit um ein rechtes Wort und — Bild nicht verlegen ist.

Beginnen wir mit der ersten Scene zwischen den Beiden. (I, 2) Merkur, als er den pfeifenden Sosias erblickt[1]):

292.
Veut-il qu'à l'étriller ma main un peu s'applique?

Molière 301.

Sosias:
Peut-être a-t-il dans l'âme autant que moi de crainte
Et que le drôle parle aussi
Pour me cacher sa peur sous une audace feinte.

Molière 308.

Mercur:
Qui va là?
Sosie:
Moi.
Mercur:
Qui, moi?
Sosie:
Moi. (à part) Courage, Sosie!

129.
Soll hier mein Stock vielleicht ihm dazu tanzen?

Kleist 141.

Sosias:
Jedoch vielleicht geht's dem Hanswurst wie mir,
Und er versucht den Eisenfresser bloss,
Um mich ins Bockshorn schüchternd einzujagen.

Kleist 148.

Merkur:
Halt dort! Wer geht dort?
Sosias:
Ich.
Merkur:
Was für ein Ich?
Sosias:
Meins, mit Verlaub. Und meines geht, denk' ich,
Hier unverzollt gleich andern. Mut, Sosias!

[1]) Man beachte, dass der Molièresche Sosias, um seine Furcht zu bannen, singt, der Kleistsche pfeift.

Mercur:
Quel est ton sort, dis-moi!

Sosie:
D'être homme et de parler.

Molière 424.

Sosie:
N'importe. Je ne puis m'anéantir pour toi,
Et souffrir un discours si loin de l'apparence.
Être ce que je suis est-il en ta puissance?
Et puis-je cesser d'être moi?

Molière 450.

Mercur:
Arrête, ou sur ton dos le moindre pas attire,
Un assommant éclat de mon juste courroux.

Molière 528.

Sosie:
Laissons ce diable d'homme et retournons au port,
O juste ciel! j'ai fait une belle ambassade!

Molière (I, 4) 630.

Mercur:
La nuit qu'il me faut avertir
N'a plus qu'à plier tous ses voiles,
Et pour effacer les étoiles,
Le soleil de son lit peut maintenant sortir.

Merkur:
Halt! Mit so leichter Zech' entkommst Du nicht.
Von welchem Stand bist Du?

Sosias:
Von welchem Stand?
Von einem auf zwei Füssen, wie Ihr seht.

Kleist 275.

Sosias:
Fahr' in die Höll'! Ich kann mich nicht vernichten,
Verwandeln nicht, aus meiner Haut nicht fahren
Und meine Haut Dir um die Schultern hängen.

Kleist 296.

Merkur:
Augenblicklich,
Hallunke, sieh', mein Zorn wird
Wie Hagel wieder auf Dich niederregnen.

Kleist 390.

Sosias:
Wohlan, ich meide denn
Den Teufelskerl und geh' zurück ins Lager,
So finster diese Höllennacht auch glotzt . . .
Das war mir eine rühmliche Gesandtschaft!
Wie wird Dein Herr, Sosias, Dich empfangen?

Kleist (I, 5) verändert das Bild 515.

Merkur:
Jetzt muss ich eilen und die Nacht erinnern,
Dass uns der Weltkreis nicht aus aller Ordnung kommt.
Die gute Göttin Kupplerin verweilte
Uns siebzehn Stunden über Theben heut;
Jetzt mag sie weiter ziehn und ihren Schleier
Auch über andre Abenteuer werfen.

Als Charis den Weggehenden schmollend zurückhält:

635.
Et comment donc? Ne veux-tu pas
Que de mon devoir je m'acquitte,
Et que d'Amphitryon j'aille suivre les pas?

665. Mercur:
Mon Dieu! tu n'es que trop honnête,
Ne sois point si femme de bien,
Et me romps un peu moins la tête.

521.
Nun, soll ich dem Amphitryon nicht folgen?
Ich werde doch, wenn er ins Lager geht,
Nicht auf die Bärenhaut mich legen sollen?

565. Merkur:
Wärst Du ein wenig minder Frau von Ehre,
Und rissest mir dafür die Ohren nicht
Mit Deinen ew'gen Zänkereien ab!

Und als die empörte Charis glaubt, dem groben Gatten missfiele gar ihre Treue, entgegnet dieser:

670.	570.
La douceur d'une femme est tout ce qui me charme,	Behüt' der Himmel mich! Plag' Deiner Tugend,
Et ta vertu fait un vacarme	Nur führe sie nicht wie ein Schlitten-
Qui ne cesse de m'assommer.	pferd
	Stets durch die Strassen läutend und den Markt!

Die Uebertragung der Antwort Charis' ist ebenfalls drastisch:

673.	572.
Il te faudrait de ces femmes . . .	Dir wär' ein Weib gut . . .
Qui savent accabler leurs maris de caresses,	Ein Weib, das Dich in süsse Wort' ertränkte,
Pour leur faire avaler l'usage des galans.	Damit Du ihr den Hahnrei niederschluckst.

Als Amphitryon (II, 1) staunend den Sosias fragt, ob er selber sich geprügelt habe?

811.	729.
Oui, moi; non pas le moi d'ici,	Mein Seel', ja, ich! Nicht dieses
Mais le moi du logis qui frappe comme quatre.	Ich von hier,
	Doch das vermaledeite Ich vom Hause,
	Das wie fünf Ruderknechte schlägt.
817.	731. (Allerdings mit Uebergehung der meisterhaft kurzen Molièreschen Phrasen.)
Il a le bras fort, la coeur haut,	
J'en ai reçu des témoignages.	Mein Zeuge, mein glaubwürdiger, ist der
	Gefährte meines Missgeschicks, mein Rücken.

Als der ungläubige Amphitryon des Sosias Erzählung für Mischmasch, marklos albernes Gewäsch (Molière: sottises) erklärt, murrt Sosias für sich:

855.	766.
Ce seraient paroles exquises,	Doch hätte sich ein Grosser selbst
Si c'était un grand qui parle.	zerwalkt,
	So würde man Mirakel schreien.

In der dritten Scene des II. Aktes:

Sosias, der sich vergewissern will, ob auch ihm eine problematische Natur das Eherecht verkürzt habe:

1089.	1012.
Je m'en veux, tout doux, éclaircir avec elle.	Ich muss ein wenig auf den Strauch ihr klopfen.
1091.	1015.
La chose quelquefois est fâcheux à connaître.	Es läuft, mein Seel', mir übern Rücken, da ich
	Den Punkt, den kitzlichen, berühren soll.

1112 (als Cléanthis auffährt).
Mon Dieu! qu'as-tu? Toujours on te voit en courroux,
Et sur rien tu te formalises!

1024.
Nun, ihr gerechten Götter! sag', was hast denn Du?
Man grüsst sich doch, wenn man sich wiedersieht.
Wie Du gleich über nichts die Fletten sträubst!

1128.
Nous avions bu de je ne sais quel vin,
Qui m'a fait oublier tout ce que j'ai pu faire.

1046.
Wir haben einen Teufelswein getrunken.
Der die Gedanken rein uns weggespült.

1134.
J'étais dans un état où je puis avoir fait
Des choses dont j'aurais regret.

1051.
Doch weiss ich nichts von allem, was geschehn,
Die ganze Welt war mir ein Dudelsack.

Die achte Scene des III. Aktes, in welcher Merkur dem hungernden Sosias den Eintritt ins Haus verweigert:

Sosias hat soeben die auf Jupiters Geheiss von ihm zusammengerufenen Feldherren eingeladen, ins gastliche Haus einzutreten.

1764.
Faites trêve, messieurs, à toutes vos surprises,
Et plein de joie, allez tabler jusqu'à demain.

Von Kleist glücklich übersetzt:

1957.
Jetzt schliesst mit dem Erstaunen Waffenstillstand
Und geht und tischt und pokuliert bis morgen!

Er versucht Merkur günstig zu stimmen:

1786.
Laissons aux deux Amphitryons
Faire éclater des jalousies,
Et parmi leurs contentions
Faisons en bonne paix vivre les deux Sosies.

1985.
Während jene beiden eifersücht'gen
Amphitryonen sich die Hälse brechen,
Lass die Sosias einverständig beide
Zu Tische sitzen und die Becher heiter
Zusammenstossen, dass sie leben sollen.

Mercur 1791.
Non, c'est assez d'un seul; et je suis obstiné
A ne point souffrir de partage.

1990.
Nichts, nichts! Der aberwitz'ge Vorschlag, der?
Soll ich inzwischen Hungerpfoten saugen?

Sosie 1797.
O coeur barbare et tyrannique!
Souffre qu'au moins je sois ton ombre.

2011
So dulde mich als Deinen Schatten mindestens,
Der hintern Stuhl entlang fällt, wo Du isst.

Fehlt bei Molière.

Merkur:
Auch nicht als meine Spur im Sande! Fort!

Fehlt.

Sosias:
O Du barbarisch Herz! Du Mensch von Erz,
Auf einen Amboss keilend ausgeprägt.

Sosias, als Merkur aufbraust, weil er (Sosias) die Kühnheit hat, sich noch in tiefster Resignation mit seinem weggestohlenen Namen zu apostrophieren.

1810.
Non, ce n'est pas moi que j'entends;
Et je parle d'un vieux Sosie
Qui fut jadis de mes parens,
Qu'avec très-grande barbarie,
A l'heure du diner l'on chassa de céans.

2046.
Ei was! ich sprach von mir nicht.
Ich sprach von einem alten Anverwandten
Sosias, der hier sonst in Diensten stand —
Und der die andern Diener sonst zerbläute,
Bis eines Tags ein Kerl, der wie aus Wolken fiel,
Ihn aus dem Haus warf, just zu Essenszeit.

Sosias, nachdem Merkur eingetreten:

1827.
O ciel! que l'heure de manger,
Pour être mis dehors, est une maudite heure!
Allons, cédons au sort dans notre affliction.
Suivons-en aujourd'hui l'aveugle fantasie;
Et, par une juste union,
Joignons le malheureux Sosie
Au malheureux Amphitryon.
Je l'aperçois venir en bonne compagnie.

2064.
Hochmüt'ger Satan! Möchtest Du am Schwein
Den Tod Dir holen, das man schlachtete!
...„Den lehrt' er, der ihm auf den Teller käme!"
Ich möchte eh'r mit einem Schäferhund
Halbpart, als ihm aus einer Schüssel essen.
Sein Vater könnte Hungers vor ihm sterben,
Dass er ihm auch so viel nicht gönnt, als ihm
In hohlen Zähnen kauend stecken bleibt.
...Geh'! Dir geschieht ganz recht, Abtrünniger.
Und hätt' ich Würst' in jeder Hand hier eine,
Ich wollte sie in meinen Mund nicht stecken.
So seinen armen, wackern Herrn verlassen,
Den Uebermacht aus seinem Hause stiess!
Dort naht er sich mit rüst'gen Freunden schon,
Und auch von hier strömt Volk herbei. Was giebt's?[1])

Wenn Kleists Bestreben, der Molièreschen Diktion, wo sie ihm zu abstrakt ist, durch den Bilderschmuck eine grössere Anschaulichkeit zu verleihen, bereits in den Dienerrollen hervortritt, so zeigt sich dies in noch stärkerem Masse in der Sprache der drei Hauptpersonen. Wie das metaphorische Element bei jenen die Wirkung des Komischen steigert, so bei diesen die Wirkung des Pathos. Bei Beiden ist es ein treffliches Werkzeug anschaulicher Beredsamkeit.

Amphitryon (bei der Rückkehr des Sosias II, 1):

[1]) Die angeführten Parallelen zeigen schon zur Genüge, dass Kleist bestrebt war, die Charakterzeichnung des Sosias zu vervollständigen. Ich werde am Schluss noch darauf zurückkommen.

II, 703.

Viens ça, bourreau, viens ça! Sais-tu, maître fripon,
Qu'à te faire assommer ton discours peut suffire,
Et que, pour te traiter comme je le désire
Mon courroux n'attend qu'un bâton?

598.

Steh', Gaudieb, sag' ich, mir, vermaledeiter
Hallunke! Weisst Du, Taugenichts, dass Dein
Geschwätz Dich an den Galgen bringen wird?
Und dass, mit Dir nach Würden zu verfahren,
Nur meinem Zorn ein tücht'ges Rohr gebricht?

Und als Sosias entgegnet:

709.

. . . Vous aurez toujours raison.

604.

Befehlt, so träum' ich oder bin betrunken.

710.

Quoi! tu veux me donner pour des vérités, traître,
Des contes que je vois d'extravagance outrés?

605.

Mir solche Märchen schamlos aufzubürden!
Erzählungen, wie unsre Ammen sie
Den Kindern abends in die Ohren lullen.

II, 2. Kleist bietet anfangs das Zwiegespräch der beiden Gatten in möglichst engem Anschluss an das Original, giebt dann jedoch plötzlich die Empfindung des über Alkmenens Staunen erregten Amphitryon mit seinen Worten wieder und setzt an Stelle der abstrakten Molièreschen Entrüstung ein packendes, poetisches Bild:

882.

Non, Alcmène, à son impatience
On mesure le temps en de pareils états;
Et vous comptez les momens d'absence
En personne qui n'aime pas.
Lorsque on aime comme il faut,
Le moindre éloignement nous tue,
Et ce dont on chérit la vue
Ne revient jamais assez tôt.
De votre accueil, je le confesse,
Se plaint ici mon amoureuse ardeur
Et j'attendais de votre coeur
D'autres transports de joie et de tendresse.

792.

Nein, Alkmene,
Verzeih'! Mit diesen Worten hast Du Wasser
Zu meiner Liebe Flammen hingetragen.
Du hast, seit ich Dir fern, die Sonnenuhr
Nicht eines flücht'gen Blicks gewürdigt.
Hier ward kein Flügelschlag der Zeit vernommen,
Und unter rauschenden Vergnügen sind
In diesem Schloss fünf abgezählte Monde
Wie so viel Augenblicke hingefloh'n.

994.

O ciel! quel étrange embarras!
Je vois des incidens qui passent la nature,
Et mon honneur redoute une aventure,
Que mon esprit ne comprend pas.

905.

Ich habe sonst von Wundern schon gehört,
Von unnatürlichen Erscheinungen, die sich
Aus einer andern Welt hierher verlieren;
Doch heute knüpft der Faden sich von jenseits
An meine Ehre und erdrosselt sie.

III, 5. Nachdem Amphitryon von Jupiter verhöhnt, von Sosias und den beiden Feldherren verleugnet worden:

1756.
Allons, courons avant que d'avec eux il sorte
Assembler des amis qui suivent mon courroux:
Et chez moi venons à main forte
Pour le percer de mille coups.

1947.
Fort, jetzo, schleunig, eh' er mir entwischt!
Die Lust, ihr Götter, müsst ihr mir gewähren,
Ihn eurem Orkus heut noch zuzusenden.
Mit einer Schar von Freunden kehr' ich wieder,
Gewaffneter, die das Haus umnetzen.
Und einer Wespe gleich drück' ich den Stachel
Ihm in die Brust, aussaugend, dass der Wind
Mit seinem trocknen Bein mir spielen soll.

Alkmene tritt, wie bemerkt, im Schlussakt der Molièreschen Komödie nicht mehr auf; trotzdem sei es erlaubt, an dieser Stelle die wunderschönen Worte Amphitryons anzuführen, als die Feldherren Alkmene fragen, ob sie den Fremdling dort (ihren Gatten) kenne:

2228. Dir wäre dieser Busen unbekannt,
Von dem so oft Dein Ohr Dir lauschend sagte,
Wie viele Schläge liebend er Dir klopft?
Du solltest diese Töne nicht erkennen,
Die Du so oft, noch eh' sie laut geworden,
Mit Blicken schon mir von den Lippen stahlst?
Alkmene:
Dass ich zu ew'ger Nacht versinken könnte!
Amphitryon:
Ich wusst' es wohl. Ihr seht's, ihr Bürger Thebens.
Eh' wird der rasche Peneus rückwärts fliessen,
Eh' sich der Bosporus auf Ida betten,
Eh' wird das Dromedar den Ozean durchwandeln,
Als sie dort jenen Fremdling anerkennen.

Mit weit mehr verschwenderischer Hand als in den Reden Amphitryons hat Kleist in Jupiters und Alkmenens Dialoge das Metaphorische vermengt, so in der Schlussscene, vor allem aber in der bekannten fünften Scene des II. Aktes. Hier erfindet seine schöpferische Phantasie die herrlichsten und kühnsten Bilder und steigert die dichterische Form im Verein mit dem sublimen Gedanken zu einer wahrhaft klassischen Schönheit. Es ist hier nicht der Ort, das Gesagte näher zu beleuchten: (Die vollständige bezw. teilweise Umgestaltung der beiden Scenen macht selbstverständlich eine Parallele gegenstandslos) zudem würde die blendende Schönheit der Sprache durch eine vivisektorische Behandlung des Textes nur erblassen. Allein die Gerechtigkeit gegen Kleist erheischt wenigstens ein vorübergehendes Verweilen bei der Sprache jener Scenen, um so mehr, als ihr Inhalt die abfälligste Kritik erfahren hat. Wenn nämlich Kleists Stil sich im Amphitryon in seiner schönsten Blütezeit befindet, wie ein Biograph des Dichters mit vielem Recht behauptet, so gilt das am meisten von den beiden

erwähnten Scenen (wohl auch noch von der Scene des Wiedersehens der beiden Gatten II, 2), deren tragischer Gehalt dem schmerzdüstern Kleist die vollste Entfaltung seiner pathetischen Empfindung gestattete. Er mag sich auch dessen bewusst gewesen sein, namentlich in der von ihm neugeschaffenen Scene des II. Aktes, wo eine Schillersche Form um den idealsten Inhalt ihren Goldreif schlingt. Man vergleiche die Sprache Jupiters:

Und wär' ein Teufel gestern Dir erschienen,
Und hätt' er Schlamm der Sünd', durchgeiferten,
Aus Höllentiefen über Dich geworfen,
Mit einem Makel fleckt' er? Welch' ein Wahn! 1285.

Ferner: Wenn er
In seinem Arm Dich wähnte, lagst Du an
Amphitryons geliebter Brust; wenn er
Von Küssen träumte, drücktest Du die Lippe
Auf des Amphitryon geliebten Mund.
O, einen Stachel trägt er, glaub' es mir,
Den aus dem liebeglüh'nden Busen ihm
Die ganze Götterkunst nicht reissen kann. 1296.

Ferner:
Und flöhst Du über ferne Länder hin,
Dem scheusslichen Geschlecht der Wüste zu,
Bis an den Strand des Meeres folgt' ich Dir,
Ereilte Dich und küsste Dich und weinte
Und höbe Dich in Armen auf und trüge
Dich im Triumph zu meinem Bett zurück. 1326.

Und als Alkmene schwört bei des Meineids fürchterlicher Rächerei:

Eh' will ich meiner Gruft, als diesen Busen,
So lang er atmet, Deinem Bette nahn. 1321.

ruft der Gewaltige:

Den Eid kraft angebor'ner Macht zerbrech' ich,
Und seine Stücke werf' ich in die Lüfte. 1333.

Als Alkmene zagend zweifelt an der ihr widerfahrenen Heimsuchung und der hohe Olympier seine Offenbarung in den Schleier eines mystischen Pantheismus hüllt, da wandelt sich Kleists Sprache in Musik:

Auch der Olymp ist öde ohne Liebe!
Was giebt der Erdenvölker Anbetung,
Gestürzt in Staub, der Brust, der lechzenden?
Er will geliebt sein, nicht ihr Wahn von ihm.
In ew'ge Schleier eingehüllt,
Möcht' er sich selbst in einer Seele spiegeln,
Sich aus der Thräne des Entzückens widerstrahlen . . .

Bereits aus einigen der angeführten Beispiele war ersichtlich, dass Kleist der grösseren Anschaulichkeit wegen den Molièreschen Gedanken oder das Molièresche Bild erweiterte.

Dies führt uns zum folgenden Punkt:

V. Kleist erlaubt sich Erweiterungen des französischen Originals.

Weil Kleist aus naheliegenden Gründen für seine deutsche Bearbeitung auf den Molièreschen Prolog verzichtete, erscheint es selbstverständlich, dass er zur Orientierung des Zuschauers einzelne Teile desselben in die Exposition hineinbrachte. Daher in den ersten Scenen verschiedene dem Prolog entlehnte Erweiterungen. Gleich zu Anfang des Stückes erweitert er drei Verse Molières zu vierzehn.

Messieurs, ami de tout le monde.	Gut, Freund, ihr Herrn! Wir gehen eine Strasse;
Ah! quelle audace sans seconde,	Ihr habt den ehrlichsten Gesell'n getroffen,
De marcher à l'heure qu'il est!	Bei meiner Treu, auf den die Sonne scheint,
	Vielmehr der Mond jetzt, wollt' ich sagen . . .
	Spitzbuben sind's entweder, feige Schufte,
	Die nicht das Herz, mich anzugreifen, haben.
	Oder der Wind hat durch das Laub gerasselt.
	Jedweder Schall hier heult in dem Gebirge.
	Vorsichtig! Langsam! aber wenn ich jetzt
	Nicht bald mit meinem Hut an Theben stosse,
	So will ich in den finstern Orkus fahren.
	Ei, hol's der Henker! Ob ich mutig bin,
	Ein Mann von Herz, das hätte mein Gebieter
	Auf anderm Wege auch erfahren können.
Que mon maître, couvert de gloire . . .	Ruhm krönt ihn . . .

Allerdings war es Kleist bei dieser Erweiterung weniger um Einführung des Zuschauers in die Idee des Stückes, als um eine Charakteristik des Tölpels Sosias zu thun, was er auch treffend erreicht. Nach dem etwas langen, einleitenden Monolog Sosias'[1]) erfahren wir jedoch sofort mit dem ersten Ausspruch Merkurs das Motiv der Komödie.

---

[1]) Er enthält 99 Verszeilen, der Molièresche 105, darunter allerdings ein Drittel kurze. Eine glückliche Erweiterung des Monologs ist die lebhafte Ausmalung der Schlacht.

261.
Sous ce minois qui lui ressemble
Chassons de ces lieux ce causeur,
Dont l'abord importun troublerait la douceur
Que nos amants goûtent ensemble.

100.
Wenn ich den ungerufnen Schlingel dort
Beizeiten nicht von diesem Haus entferne,
So steht, beim Styx, das Glück mir auf dem Spiel,
Das in Alkmenens Armen zu geniessen
Heut' in der Truggestalt Amphitryons
Zeus, der olympische, zur Erde stieg.

Im Verlauf dieser, sowie der übrigen Scenen, die sich zwischen den beiden komischen Doppelgängern Merkur und Sosias, sowie der Charis und ihrem Gatten und Pseudogatten abspielen, begegnen wir einer ganzen Reihe von Erweiterungen oder auch Zuthaten, welche das Bild dieser Nebenpersonen um glückliche Striche bereichern, die Anschaulichkeit der Sprache fördern und last not least den Esprit des Franzosen mit manchem Körnlein germanischen Salzes beschenken. Begnügen wir uns mit dem oben erwähnten Auftritt zwischen Merkur und Sosias.

298. Sosie.
Quel diable d'homme est ceci?
De mortelles frayeurs je sens mon âme atteinte.
Mais pourquoi trembler tant aussi?
Peut-être a-t-il dans l'âme autant que moi de crainte . . .

136.
Wer Teufel hat den Kerl mir dort geboren?
Von Todesschrecken fühl' ich mich ergriffen,
Die mir den Atem stocken machen.
Hätt' ihn die Hölle ausgeworfen,
Es könnt' entgeisternder mir nicht sein Anblick sein.
Jedoch vielleicht geht's dem Hanswurst wie mir . . .

Der biedere deutsche Sosias drückt seine höllische Furcht jedenfalls charakteristischer aus als sein gallischer Namensvetter. Merkur fragt ihn erbost, wer ihm das Recht gebe, den Namen Sosias anzunehmen.

356.
Moi, je ne le prends point, je l'ai toujours porté.

200.
Gegeben wird er mir, ich nehm' ihn nicht.
Mag es mein Vater Dir verantworten!

Eine weitere Beleuchtung des trockenen Humors, über den der Kleistsche Sosias verfügt, ist folgende ebenso originelle Erweiterung.

Merkur ist empört über die Antwort; darauf Sosias:

359.
Fort bien, je le soutiens par la grande raison
Qu'ainsi l'a fait des dieux la puissance suprême
Et qu'il n'est pas en moi de pouvoir dire non,
Et d'être un autre que moi-même.

204.
Ja, allerdings;
Und das aus dem gerechten Grunde, weil es
Die grossen Götter wollen; weil es nicht
In meiner Macht steht, gegen sie zu kämpfen,
Ein Andrer sein zu wollen, als ich bin;
Weil ich muss Ich, Amphitryons Diener, sein,
Wenn ich auch zehnmal lieber Amphitryon,
Sein Vetter lieber oder Schwager wäre!

Das charakteristische Gelübde, eine Flasche Wein zur Hälfte opfern zu wollen, falls er dem groben Doppelgänger entkomme, (226) sein Erstaunen über des Andern unerhörten Einfall, ihm gerade den Namen und nicht etwa (was stillschweigend zu entschuldigen sei) Mantel oder Abendessen weg zu gaunern, (260) seine treuherzige Offenheit, die endlich, nachdem er jenen ins Auge gefasst, in Merkur nicht nur Wuchs und Wesen, sondern sogar die spitzbübische Miene erkennt, die ihm (Sosias) eigen: das alles sind ebenso eigenartige wie glückliche Zuthaten Kleists, deren wir in den weiteren Scenen noch häufiger wie in der Eingangsscene begegnen. Erweiterungen des Originaltextes erlaubt sich Kleist ebenfalls in den Reden der drei Hauptpersonen; weil sie sich als Ausmalungen und neue Pinselstriche zum Charakterbild, sowie in der Erreichung des Endzweckes — Steigerung des Pathos — mit den metaphorischen Neubildungen wesentlich decken, so können wir uns mit den im vorigen Abschnitt citierten Beispielen begnügen.

Endlich ist noch zu erwähnen, dass Kleist sich zur Verschärfung des volkstümlichen Gepräges

VI. Kürzungen des französischen Originals

erlaubt. Gleich zu Anfang des Stückes hat er 22 Verse, in denen Sosias sich in läppischer Weise über sein Los, sowie über das der Diener im Allgemeinen beklagt, auf glückliche Art gekürzt.

> Ein wenig Rücksicht wär' und Nächstenliebe
> So lieb mir als der Keil von Tugenden,
> Mit welchen er des Feindes Reihen sprengt. 22.

Kleineren Kürzungen zum Zweck eines lebhaften Dialogs begegnen wir in den übrigen Auftritten vielfach. Den Monolog Amphitryons bei Beginn des III. Aktes hat Kleist von 52 auf 30 Verse verkürzt. Charakteristisch für Kleist ist wiederum, dass er die vornehm-kühlen Reflexionen des schmerzbewegten Feldherrn mit einem Redestrom leidenschaftlicher Empfindungen wiedergiebt, deren Bildersprache an Kühnheit nichts zu wünschen übrig lässt. Der französische Amphitryon beklagt sich bitter, zwölf Zeilen hindurch (1469—1481) über die schalen Glückwünsche der Freunde, deren tötende Freundschaft ihn nur beengt und denen er im Innern hundert Verwünschungen zusendet, während er äusserlich zu ihren Reden nickt. Dafür setzt Kleist vier Zeilen:

> Jeder hat mir Glückwunsch
> Für das erfocht'ne Treffen abzustatten,
> Und in die Arme schliessen muss ich jeden,
> Und in die Hölle jeden fluch' ich hin. 1670.

Bemerkenswert ist auch die Kürzung folgender Stelle desselben Monologs:

1490.
Le vol de diaments n'est pas ce qui m'étonne,
On lève les cachets, qu'on ne l'aperçoit pas.
Mais le don qu'on veut qu' hier j'en vins faire en personne
Est ce qui fait ici mon cruel embarras.
La nature parfois produit des ressemblances
Dont quelques imposteurs ont pris droit d'abuser,
Mais il est hors de sens que, sous ces apparences
Un homme pour époux se puisse supposer.

1673.
Dass man ein Kleinod aus versiegeltem
Behältnis wegstiehlt ohne Siegellösung —
Sei's! Taschenspieler können von uns fern
Hinweg, was wir in Händen halten, gaunern;
Doch dass man einem Mann Gestalt und Art
Entwendet und bei seiner Frau für voll bezahlt,
Das ist ein leid'ges Höllenstück des Satans.

In den folgenden Auftritten des Schlussaktes finden sich gleichfalls mehrere für Kleists Stilprinzipien bemerkenswerte Kürzungen.

III, 2. Amphitryon (zu dem ihn verhöhnenden Merkur):

1537.
Attends, traître! avec un bâton
Je vais là-haut me faire entendre.
Et de bonne façon t'apprendre
A m'oser parler sur ce ton.

1719.
Du Hundsfott, wart'! Mit einem Stock da oben
Lehr' ich Dich solche Sprache mit mir führen.

Merkur (als Amphitryon in ungläubigem Staunen fragt:

Comment! Amphitryon est là dedans?

Was? dort im Hause wär' Amphitryon?)

1575.
Fort bien!
Qui, couvert de lauriers d'une victoire pleine,
Est auprès de la belle Alcmène,
A jouir les douceurs d'une aimable entretien.
Après le démêlé d'un amoureux caprice
Ils goûtent le plaisir de s'être rajustés.
Garde-toi de troubler leurs douces privautés,
Si tu ne veux qu'il ne punisse
L'excès de tes témérités.

1773.
Hier in dem Hause, ja, er und Alkmene.
Geh', sag' ich noch einmal, und hüte Dich,
Das Glück der beiden Liebenden zu stören,
Willst Du nicht, dass er selber Dir erscheinen
Und Deine Unverschämtheit strafen soll.

III. Jupiter erscheint.

1642. Naucrates.
Ciel! quel est ce prodige?
Quoi! deux Amphitryons ici nous sont produits!

1644. Amphitryon (à part).
Mon âme demeure transie!
Hélas! je n'en puis plus, l'aventure est à bout:
Ma destinée est éclaircie
Et ce que je vois, me dit tout.

1840.
Was seh' ich? Himmel! Zwei Amphitryonen.

1841.
Starr ist vor Schrecken meine ganze Seele!
Weh' mir! Das Rätsel ist nunmehr gelöst.

III, 7. Sosias (als Merkur ihm beharrlich den Eintritt verweigert):

1797.
Souffre qu'au moins je sois ton ombre.
(Mercur: Point du tout!)
Que d'un peu de pitié ton âme s'humanise!
En cette qualité souffre-moi près de toi:
Je te serai partout une ombre si soumise
Que tu seras content de moi.

2011.
So dulde mich als Deinen Schatten mindestens,
Der hintern Stuhl entlang fällt, wo Du isst.

III, 8. Sosias (zu Amphitryon):

1876.
L'on m'a chassé tout net,
Et, croyant à manger m'aller comme eux ébattre,
Je ne songeais pas qu'en effet
Je m'attendais là pour me battre.
Oui, l'autre moi, valet de l'autre vous, a fait
Tout de nouveau le diable à quatre.
La rigueur d'un pareil destin,
Monsieur, aujourd'hui nous talonne:
Et l'on me des-Sosie enfin
Comme on vous des-Amphitryonne.

2155.
Vom aufgetragnen Essen
Nicht den Geruch auch hat man mir gegönnt.
Das andre Ich, das andre Ihr Bedienter
Vom Teufel wieder völlig war's besessen
Und klug, ich bin entsosiatisiert,
Wie man euch entamphitryonisiert.

III. 5. Naucrates (zu Amphitryon):

Ne vous plaignez à tort. Permettez nous d'attendre
L'éclaircissement qui doit rendre
Les ressentiments de saison.
Je ne sais pas s'il impose;
Mais il parle sur la chose
Comme s'il avait raison.

1926.
Ihr müsst, wer ihr auch seid, euch noch gedulden.
In wenig Stunden wissen wir's. Alsdann
Wird ungesäumt die Rache sich vollstrecken.
Und wehe! ruf' ich, wen sie trifft.

Jupiter (als Amphitryon den Feldherren verächtlich bedeutet, dass er noch andere Rächer seiner Ehre finde ausser ihnen):

1744.
Eh bien, je les attends, et saurai décider
Le différend en leur présence.

1935.
Wohlan! Du rufst sie. Ich erwarte sie.

Dann als Amphitryon ihn einen marktschreierischen Schelm (M: fourbe) heisst:

1749.
A ces injurieux propos
Je ne daigne à présent répondre.
Et tantôt je saurai confondre
Cette fureur avec deux mots.

1938.
Du gehst und rufst und bringst mir Deine Freunde.
Nachher sag' ich zwei Worte, jetzo nichts.

Ein ganz eigenartiges Schlaglicht auf die Uebersetzungsthätigkeit Kleists werfen jene Stellen, wo Molières Ausdrücke zwar bei Kleist wiederkehren, doch in ganz anderer Reihenfolge und Verbindung, sogar an ganz anderer Stelle. Vergleichen wir folgende Texte:

III, 5. Amphitryon.

1670.
Quoi! mon honneur[1] de vous reçoit ce traitement!
Et mes amis[2] d'un fourbe embrassent[3] la défense!
Loin d'être les premiers à prendre[4] ma vengeance
Eux-mêmes font obstacle à mon ressentiment![1])

1869.
Ist das mir eure Freundschaft[2] auch ihr Feldherrn?
Das mir der Beistand, den ihr angelobt?
Statt meiner Ehre Rache[4] selbst zu nehmen,
Ergreift ihr des Betrügers[3] schnöde Sache.
Und hemmt des Racheschwerts gerechten Fall!

1693.
Cette ressemblance[1]
A douter de tous deux vous peut autoriser
Je ne m'offense point de vous voir en balance[2].
Je suis plus raisonnable et sais vous excuser[3].
L'oeil ne peut entre nous faire de différence,
Et je vois qu'aisément on s'y peut abuser.
Vous ne me voyez[4] point témoigner de colère.

1894.
Diese Gleichheit,[1]
Die zwischen uns sich angeordnet findet,
Entschuldigt Dich,[3] wenn mir Dein Urteil wankt.[2]
Ich zürne nicht,[4] wenn zwischen mir und ihm
Hier die Vergleichung an sich stellen soll.

In II. 2 berichtet die Molièresche Alkmene dem Gatten (1015), wie er ihr das erbeutete Diadem geschenkt habe:

Dann V. 1030:

Nous nous entrecoupâmes
De mille questions qui pouvaient nous toucher.

Kleists Alkmene erinnert den Gemahl daran (940), dass viel geplaudert und gescherzt wurde.

V. 940:

Und stets
Verfolgten sich und kreuzten sich die Fragen.

Dann V. 947:

Drauf ward das prächt'ge Diadem mir zum Geschenk.

965. Alcmène:
De qui puis-je tenir que de vous, la nouvelle
Du dernier de tous vos combats,
Et les cinq diamants que portait Ptérélas,
Qu'a fait dans la nuit éternelle
Tomber l'effort de votre bras?

942.
Und jetzt erzähltest Du
Mit kriegerischer Rede mir, was bei
Pharissa jüngst geschehn, mir von dem Labdakus
Und wie er in die ew'ge Nacht gesunken.

Kleists Verse, die sich vier Seiten — 80 Zeilen — später finden, stehen, wenn auch frei übersetzt, unter dem Einfluss des Molièreschen Textes.

Die merkwürdige Uebersetzungsart Kleists, die sich bald ganz eng an das französische Original anschliesst, dessen Wortlaut grösstenteils in echt volkstümlicher, wenn auch mitunter verunglückter

[1]) Dieses sowie das nachfolgende Citat verdanke ich Professor Weissenfels' Untersuchungen.

Fassung wiedergebend, bald in freie Nachdichtung übergeht und an vielen Stellen — zum Ruhme des Deutschen — zu voller Selbstständigkeit sich erhebt, zeigt, wie fest die französische Vorlage dem Geiste Kleists eingeprägt war. Er verliert sie nie aus den Augen, und wenn es auch gewagt wäre, zu behaupten, der Text des Originals habe dem Dichter wörtlich im Gedächtnis gesessen, so zeigen namentlich die letzteren Beispiele, dass jedenfalls der Molièresche Amphitryon ein Element der Kleistschen Stimmung geworden war, aus der heraus er den seinigen dichtete. Diese Behauptung, die Weissenfels in seinen „Untersuchungen über die französischen und antiken Elemente in Kleists Stil“ [1]), soviel ich weiss, zum erstenmal anführt, ist sehr geeignet, den eigenartigen Charakter der ganzen Umarbeitung zu erklären.

Unabhängig von dem französischen Vorbilde erheischt

die Metrik des Amphitryon

einige Bemerkungen. Versetzte Versbetonung, von den Alten unter dem Titel „Einmischung anderer Versfüsse“ gestattet und von den Neueren geradezu gefordert, kommt bekanntlich in keinem Versmass häufiger vor als im fünffüssigen Jambus, und dass der Amphitryon, Kleists Uebungsstück, dieser Konzession reichlichen Tribut entrichtet, lässt sich denken. Anstatt der vom Vers geforderten ⏑ ´ | ⏑ finden wir oft am Verseingang ´ ` | ⏑: d. h. den stärkeren Accent an Stelle des Auftaktes. Minor erklärt und beweist jedoch in seiner „Neuhochdeutschen Metrik“ [2]), dass in allen solchen Fällen Versetzung des Versaccentes nicht angenommen werden könne. Zunächst begegnen uns hier dreisilbige Wörter: V. 7. Spitzbuben sind's entweder, feige Schufte. Weit häufiger aber wird die Figur aus drei einsilbigen Wörtern oder aus einem einsilbigen und einem zweisilbigen Wort gebildet, von denen das erste stark betont ist. 16. Ruhm krönt ihn, spricht die ganze Welt. 44. Wie einem Mann von Herzen auf dem Feld des Ruhms. (NB. Ein sechsfüssiger Jambus.)

Wie Minor ausführt, entscheidet in diesen Fällen der Satzaccent über den fallenden oder steigenden Rhythmus, und bei den drei Einsilbern ist die natürliche Betonung oft so unentschieden, dass sie ohne Zwang rhythmisch geregelt werden kann. Am häufigsten und unanstössigsten werden stark betonte isolierte Wörter im Auftakt verwendet, wie Befehle, Fragen, Interjektionen, Anreden, bei denen Minor empfiehlt, dem Rhythmus durch schwebende Betonung zu helfen, indem man nämlich die erste, emphatisch oder logisch stark betonte Silbe durch Tonhöhe, die erste Vershebung dagegen durch Tonstärke zur Geltung bringt.

[1]) Herrigs Archiv, Bd. LXXI, 3. Heft, 1888, S. 277ff.
[2]) Strassburg, 1893, p. 242ff.

Ein Verseingang mit hellem Vokal in der Senkung und dunklem in der Hebung eignet sich für schwebende Betonung am besten, und wenn Minor glaubt, dass sich aus dem Zusammenhang zwischen Tonhöhe und Tonstärke in der Zukunft noch manches metrische Problem lösen lasse, so bieten Kleists Werke, in denen man auf jeder Seite derartigen Fällen begegnet, für solche Forschungen ein fruchtbares Feld.

Prüfen wir in dem Amphitryon die versetzte Betonung nach der Vokalfärbung der Vorschlagssilbe, so sprechen ungezählte Beispiele zu Gunsten des Dichters. Gleich im Anfangs-Monolog stossen wir auf eine Reihe dieser Fälle. V. 4. Ihr habt den ehrlichsten Gesell'n getroffen. 10 ff. Nicht bald mit meinem Hut an Theben stosse, | So will ich in den finstern Orkus fahren. | Ei, hol's der Henker! ob ich mutig bin? | Ein Mann von Herz . . .

Versetzte Versbetonung liegt nach Minor bloss da vor, wo der strenge, jambische Rhythmus verletzt wird, d. h. wo nicht nur die geraden, sondern auch ungeraden Silben im Vers betont sind. Lässt man diese Theorie gelten, die im Gegensatz zu den älteren Metrikern in derartigen Fällen von einem Vers spricht, „der zwar die gleiche Silbenzahl und die gleiche Anzahl der Takte hat wie der regelmässige fünffüssige Jambus, in dem aber wie im altdeutschen Vers einmal eine Senkung fehlt, die im folgenden Takt sogleich durch eine doppelte Senkung ersetzt wird," so stehen die zahlreichen versetzten Betonungen des Amphitryon gerechtfertigt da, und Verse wie

V. 18. Doch in der Mitternacht mich fortzuschicken.

/ ⏑ / ⏑ | ⏑ ⏑ | ⏑

sind in Ordnung und bieten rhythmisch nicht den geringsten Anstoss, obgleich der regelmässige Wechsel von Hebungen und Senkungen aufgegeben ist. Den Vers 64: Dass mich die Pest! Wo kommt der Witz mir her, würde der taktierende Vortrag so unleidlich machen wie die schwebende Betonung. Wir haben hier nach dem genannten Theoretiker „einen Vers von unvollkommenerem Rhythmus, aber von freierer Beweglichkeit, in dem nur die Silbenzahl und die Stellung gewisser Accente (in der Cäsur und am Versschluss) fest bestimmt ist, aber in Bezug auf die Stellung der Hebungen und Senkungen wie im italienischen Endekasillabo Freiheit waltet." Da giebt es also keinen regelmässigen Wechsel von Hebung und Senkung, aber auch keine Takte; die kleinste rhythmische Einheit ist der Vers selbst.

Prüft man den Amphitryon auf die fallend einsetzenden Verse, so wird man ihnen auf jeder Seite begegnen. Es ist durchaus keine Schwäche des Dichters. Kleist folgt hier der Praxis der Schiller und Goethe. Goethe liebt solche Verseingänge, die er überdies in seines Lehrers Moriz Prosodie empfohlen fand. Minor zählt in den ersten 200 Versen der Iphigenie 30 mal versetzte Betonung, oft zweimal, (V. 3, 107, 121, 172), dreimal (V. 74) viermal (V. 133) hintereinander[1]). Und wenn bei Schiller sehr be-

[1]) s. op. c. p. 242.

zeichnender Weise erst seit dem Wallenstein, d. h. seitdem seine Jamben nach Integrität des Verses streben, die versetzte Betonung vielfach, in der Jungfrau von Orleans aus demselben Grunde noch häufiger auftritt und er endlich im Tell die Verse mit fallendem Eingang wiederholt zur Charakteristik verwendet, um der Sprache der Schweizer Bauern eine freiere Bewegung zu sichern, so lässt sich zur Evidenz nachweisen, dass Kleist im Amphitryon in dem einen wie in dem anderen Falle von denselben Prinzipien geleitet wird. Nirgendwo befleissigt sich Kleist vollkommenerer Integrität der Verse als in der formvollendeten Scene zwischen Jupiter und Alkmene. Man begegnet hier der versetzten Betonung so häufig, dass es unmöglich und unnötig ist, Beispiele anzuführen. Hält man auf der anderen Seite dem den Monolog des Sosias in der Eingangsscene gegenüber, so zeigt sich, dass die wiederum zahlreichen fallenden Verseingänge der Sprache dieses ‚märkischen Bauern' in gelungener Weise eine freiere Bewegung sichern. Diesem Prinzip bleibt Kleist mit solcher Konsequenz treu, dass man unbedingt auf ein bewusstes Verfahren schliessen muss, und so wird, was die älteren Metriker als Mangel deuteten, durch die neuere Metrik eine Rechtfertigung des Dichters.

Wohl gesteht auch Minor, dass alle Verse mit versetzter Betonung rhythmisch unvollkommener sind als die taktfesten, aber er verhehlt auch nicht, dass gerade auf ihnen die ausserordentliche Verwendbarkeit des Blankverses im Drama sowohl wie in der gesprochenen Lyrik beruht und dass erst durch sie der fünffüssige Jambus fähig wird, jedem Gedanken, jeder Stimmung, jeder leisen Empfindung, dem Dichter selber unbewusst, sich anzuschmiegen und sowohl steigenden wie fallenden Rhythmus zu Gehör zu bringen. Wie Kleist sich den Blankvers zu eigen zu machen verstand, davon giebt der Amphitryon Proben in Fülle.

Von der erwähnten Versetzung des Versaccentes ist die Verletzung des Wortaccentes (Fallender Spondeus ´ | ´ ⏑ an Stelle des Jambus) zu unterscheiden. Am häufigsten findet sie sich bei dreisilbigen Wörtern. Wenn bei Goethe in einer einzigen Rede des Arkas (Iphigenie I, 2) folgende Betonung vorkommt:

> Verweg'nen Aufstand und frühzeit'gen Tod.
> Erschwer's ihm nicht durch ein verhehlend Weigern,
> Durch ein vorsätzlich Missversteh'n, dass Du
> Sorgfältig Dich vor ihm bewahrst,

so verlieren auch die zahlreichen analogen Stellen im Amphitryon von ihrer Bedenklichkeit; im Gegenteil: wenn wir mit Minor (p. 236) den Fall um so unanstössiger finden, je stärker der erste Accent ist, — ein schwacher Nebenaccent ist hier unmöglich! — so erscheint Kleist, wie die Mehrzahl der Beispiele beweist, zwiefach gerechtfertigt.

Die vielfach versetzten Wortaccente gerade in der Anfangsscene des Amphitryon: Spitzbuben sind's entweder, feige Schufte | Jedweder Schall heult hier in dem Gebirge | Vorsichtig! langsam! Aber wenn ich jetzt | Siegreich fürs Vaterland geschlagen hat

Umständlich mir auf jeden Zug erzählen u. v. a. müssten bedenklich erscheinen, wenn man nicht bestimmt annehmen dürfte, dass sie beabsichtigt waren, um sowohl den Sprecher, Sosias, zu charakterisieren, als auch um zur Mannigfaltigkeit in dem umfangreichen Monolog beizutragen. Der Dichter setzte hier von dem Leser (Schauspieler) unbedingt schwebende Betonung voraus, der Nebenton soll Hauptton sein. Die im Verseingang häufige Anomalie der zwei einsilbigen Senkungen, also von Anapästen, die meist bloss auf der Schreibung und auf dem Gesicht, nicht auf der Aussprache und auf dem Gehör beruht, kommt bei Kleist weniger vor; nehmen wir zur Prüfung eine beliebige Scene aus dem Amphitryon, so finden wir (II. 2) neben heil'gen, Ueberläst'ger, flücht'ger, befried'gen, Abenddämm'rung, inn'ger, unmäss'ger, ew'ger nur einmal und zwar korrekt, Unedelmütiger. Kleist war sich vollkommen bewusst, dass die Spondeen den Vers schwerfälliger in der Bewegung, allerdings auch würdevoller machen. Amphitryon fragt:

858. War's nicht so?

Geh', Unedelmütiger!

antwortet in verletzter Würde seine Gattin. Trotzdem sind Spondeen in der Schlusssenkung hölzern, und Verse wie der citierte oder: Sie braucht fünf Grane Niesewurz | Was auch daraus erfolgt, Amphitryon | Das Diadem, sprachst Du, des Labdakus gelten in Bezug auf den Versschluss als mangelhaft.

Dass endlich Kleist wiederholt am Versschluss den steigenden Pyrrhichius den Jambus vertreten lässt, wäre anstössig, wenn sich nicht nebentonige Hebungen gerade im Versschluss und in der Cäsur wider Erwarten häufig fast bei allen Dichtern fänden, und zwar deshalb, weil die Kraft der in Pause stehenden Hebung, die sich nur mit einer vorhergehenden kurzen Senkung zu messen hat, dadurch stärker hervortritt, oft sogar die Neigung hat, zur Länge zu werden. Doch sind Verse wie

664. Was für Erzählungen?

Wahrhaftige (II. 1)

ebensowenig entschuldbar wie der von Schlegel mit Recht beanstandete aus dem Don Carlos: Es Könige in Spanien gegeben.

Die Form der deutschen Bearbeitung

hat allerdings die leidenschaftliche Bewunderung der Kleistgemeinde und die gerechte Würdigung der Kleist-Kritiker — von Ludwig Tieck bis auf Wilbrandt und Brahm — gefunden; doch darf dies nicht hindern, daran zu erinnern, dass das Kleistsche Kraftgenie sich mancher Verstösse und Härten schuldig machte, die das Ohr schmerzlich empfindet. Die häufigste und unschuldigste jener Licenzen ist wohl der vielfache Gebrauch der sechsfüssigen Jamben, deren der Amphitryon gegen fünfzig enthält. In jeder Scene begegnen wir einem, in dem Eingangs-Monolog des Sosias sogar vier hinter einander. Der einsame Kleist scheint nie erfahren zu haben, mit welch' herbem Spott der alte Eutiner Rektor und Homerübersetzer — und nicht als Einziger! — über den siebenfüssigen

Hexameter herfiel, der dem grossen Olympier und Rivalen Vossens in Hermann und Dorothea unterlaufen war: sonst hätte er seinen zeitgenössischen und späteren Rezensenten eine Kritik seiner willkürlichen Behandlung des Blankverses erspart. Noch häufiger als die überzähligen Jamben sind die verkürzten. Allerdings wäre es ungerecht, dem Dichter hier überall den Vorwurf genialer Nachlässigkeit zu machen. Der grosse englische Dramatiker, der Kleist als höchstes Vorbild vorschwebte und ihn bereits in andern Punkten der Bühnentechnik zur Nachahmung angeregt hat[1]), mag auch hierin sein Vorbild gewesen sein. Viele Stellen im Amphitryon, wo den breiten Fluss der Rede plötzlich ein vierfüssiger Vers — von markantem Inhalt — staut und naturgemäss die Wirkung der Sprache verstärkt, kann als Bestätigung für ein beabsichtigtes Vorgehen gelten. Aus den vielen Beispielen eines: die herrlichen Worte, die Jupiter, der Gott des Pantheismus, an Alkmene, die in frommen Wonneschauern erbebende, richtet:

V. 1513. Du wolltest ihm, mein frommes Kind,
Sein ungeheures Dasein nicht versüssen?
Ihm Deine Brust verweigern, wenn sein Haupt,
Das weltenordnende, sie sucht,
Auf ihren Flammen auszuruhen? Ach, Alkmene! . . .
In ew'ge Schleier eingehüllt,
Möcht' er sich selbst in einer Seele spiegeln,
Sich aus der Thräne des Entzückens widerstrahlen . . .

Die Wirkung der vierfüssigen Verse inmitten der fünf- (und sechsfüssigen) ist unverkennbar. Dieselbe Wirkung üben die eingestreuten verkürzten Jamben aus in der hochpathetischen Rede Alkmenens in der Schlussscene, als der verzweiflungsvolle Amphitryon, von dem Weibe im Angesicht des Nebenbuhlers und des versammelten Volkes verleugnet, ihr das Wort Geliebte zugerufen hat. V. 2239—2265. Noch deutlicher erscheint das bewusste Vorgehen Kleists, wo er den Vers um zwei Füsse verkürzt. Man beobachte die gewaltige Wirkung in den Worten, die Amphitryon zornbebend dem dämonischen Nebenbuhler entgegenschleudert, an dessen Mund das liebende Auge seiner Gattin hängt:

V. 2278. Ob ich nunmehr Amphitryon Dich glaube?
Du Mensch — entsetzlicher
Als mir der Atem reicht, es auszusprechen!

Den gleichen Effekt bewirkt der dreifüssige Jambus in der leidenschaftlichen Rede Amphitryons an die Thebaner in derselben Scene. V. 2113—2126.

In seinen Untersuchungen über den fünffüssigen Jambus[2]) macht Zarncke auf den Antagonismus zwischen Satz und Vers im dramatischen Vers aufmerksam: beide lägen miteinander in Widerspruch, bis sie am Schluss der rhythmischen Periode wieder zu-

[1]) Reimpaare am Schlusse einer längern Rede finden wir gleichfalls im Amphitryon III, 3. V. 987, 1000, desgleichen bei verschiedenen Scenen- und Aktschlüssen.

[2]) Leipzig 1865, p. 126.

sammenträfen. Wenngleich Minor glaubt, die Uebereinstimmung zwischen Vers und Schlusspunkt sei durchaus ohne Bedeutung und der von Zarncke beobachtete Antagonismus zwischen Vers- und Satzschluss könne auch bei zweifelloser Integrität des Verses entstehen, so lässt er sich dennoch, allerdings nicht in dem Umfang der von Zarncke festgestellten „Perioden", von Lessing an ausnahmslos im dramatischen Verse nachweisen. Es ist interessant, im Amphitryon zu prüfen, wie wirksam der Dichter jenen Antagonismus neben der erstrebten Integrität der Verse im Dienst der Charakteristik verwendet.

Die hochdramatische Heimkehrscene des Siegers von Pharissa (II, 2), die mit einer unnennbaren Weichheit anhebt und, die ganze Skala der Empfindungen durchgehend, in schriller Dissonanz endigt, ist in ihrer wechselvollen Färbung ein typisches Beispiel für die dramatische Technik Kleists. Alkmene hat soeben den Schutz der Götter auf den besten Gatten niedererfleht, als dieser eintritt. Mit Befremden sieht er, dass er überlästig! Hoch und höher gehen die Wogen der Erregung hier und dort. Der Antagonismus, der bisher nur vereinzelt erschien und nur über einen Vers hinausging, steigert sich in wirksamster Weise zu zwei-, drei-, vierfachen Enjambements.

Alk.: Nicht aber ist
Ein Grund hier, mich zu schelten, mir zu zürnen.
Amph.: . . . Hast Du mich vielleicht im Schlafe
Empfangen, dass Du wähnst, Du habest mir
Die Forderung der Liebe schon entrichtet?
Alk.: Hat Dir ein böser Dämon das Gedächtnis
Geraubt, Amphitryon? Hat Dir vielleicht
Ein Gott den heitern Sinn verwirrt, dass Du
Die keusche Liebe Deiner Gattin höhnend
Von allem Sittlichen entkleiden willst?

Trotz der vierfachen Brechung des Rhythmus keine Zersplitterung des Verses: von den vier Enjambements sind drei klingend, also bei rhythmisch durch doppelte Senkung markiertem Schluss.

In meisterhafter Weise hilft dann ein kunstvoller Parallelismus dem zerissenen Vers die Aufregung malen:

Amph.: Was? Mir wagst Du zu sagen, dass ich gestern
Hier um die Dämm'rung eingeschlichen bin? . . .
Alk.: Was? Mir wagst Du zu leugnen, dass Du gestern
Hier um die Dämm'rung eingeschlichen bist? . . .
Amph.: Du scherzest. Lass' zum Ernst uns wiederkehren:
Denn nicht an seinem Platz ist dieser Scherz.
Alk.: Du scherzest. Lass' zum Ernst uns wiederkehren:
Denn roh ist und empfindlich dieser Scherz.

Man beachte, wie sich am Schluss der Antagonismus mildert und endlich, trefflich die müde Resignation charakterisierend, die tadellose Integrität der Verse wieder eintritt. Eine Zeitlang hält diese Stimmung an. Alkmene und Amphitryon sprechen nur in ganzen Versen, die nur vereinzelt ein freieres Enjambement verbindet, bis sich dann, nach diesem retardierenden Element von

verstärkter Wirkung, am Schluss der Scene mit der steigenden Verwirrung der Gefühle aufs Neue der Versbau verwirrt.

Bei den genannten Vorzügen der Form dürfen die Härten und Verstösse, die dem Dichter des Amphitryon unterlaufen, nicht verschwiegen werden, zumal sie bei der Klassicität, zu der sich der Stil verschiedene Male erhebt, doppelt peinlich wirken. Wenn der erste Herausgeber des Amphitryon, Adam Müller, an seinen Freund Gentz (9. Mai 1807) schreibt, die äussere Ungeschliffenheit der Verse wegzuschaffen, halte er nicht für seinen Beruf, so ist das sehr bescheiden. Einen Dienst hat er dem ‚Gefangenen auf Joux und Nachfolger Toussaints' mit dieser Enthaltsamkeit nicht erwiesen. Und wenn Müllers Freund Gentz jenem bald darauf antwortet: „Wenn Sie nicht von Makeln gesprochen hätten, würde mir kaum eine aufgestossen sein[1])!" so ist das sehr schmeichelhaft für den Dichter, hilft aber über thatsächlich vorhandene Verstösse und Härten des sonst so formvollendeten Amphitryon nicht hinweg.

Das Verfahren Kleists, dem Wort Amphitryon verschiedene Male — im ganzen etwa 13 mal — eine falsche Betonung zu geben, (Amphitryon[2]) beruht auf einer beklagenswerten Nachlässigkeit, die vielleicht nur dadurch erklärbar und entschuldbar ist, dass der Dichter durch die bekannte französische Gefangenschaft verhindert ward, mit der Herausgabe die letzte Korrektur des Manuskriptes zu bewerkstelligen. Gewiss hätte die feilende Hand des rastlos an seiner Vollendung schaffenden Poeten jene Mängel ebenso wenig geduldet wie eine Reihe anderer sprachlicher Härten, die in einem Meisterwerk der Form, wie es der Amphitryon in vielen Scenen repräsentiert, doppelt peinlich berühren. Wortentstellungen wie V. 34, meine Freude mäss'g' ich nicht (allerdings im Munde des Tölpels Sosias), 305, Temp'l, 1367, ich, solcher Gnad' Unwürd'g'! (um so störender, weil in dem Glanzpunkt der Scene II,5), 1559, konntst (trotz dieser hässlichen Zusammenschraubung sechs Füsse), 1491, ew'g' Erschütterer der Wolken, 1804, Halt't euch, ihr Herren! 1849, g'nug, 1945, Du rufst mir Deine Freund'! (aus dem Munde des Göttervaters!) sowie eine Reihe ähnlicher das Ohr mehr oder minder beleidigender sprachlicher Härten und grammatikalischer Verstösse[3]) sind weder dem Dichterling noch dem Dichter zu verzeihen, und wenn man nicht versucht wäre zu glauben, dass dem begeisterungsvoll Zeile um Zeile schreibenden Dichter in der glühenden Hin-

---

[1]) Vgl. Kleists Schriften, herausg. von Tieck-Schmidt Bd. I, Einl. LVI.

[2]) Zum Glück — oder Unglück — empfindet man die Folterung des Titelheld-Namens nirgendwo so schmerzlich, als II, 5, wo Jupiter und Alkmene das Wort viermal kurz hintereinander richtig aussprechen, bis die letztere unerwartet und höchst inkonsequent des abwesenden Gemahls geliebten Namen (dem Rhythmus zuliebe?) verstümmelt.

[3]) cf. V. 178, 635, 1494, 1496 etc. Zu letzteren gehört auch wohl das eigenmächtige Verfahren Kleists, untrennbar zusammengesetzte Verba auseinander zu reissen. (V. 1676. Hinweg, was, wir in Händen halten, gaunern, 1897. Die Vergleichung an sich stellen) oder umgekehrt trennbare zusammenzusetzen (sie anerkannte, V. 2206). Glücklich dagegen sind einige Neubildungen, wie Durchschnüffler aus durchschnüffeln (bei Molière fleureur, Neubild. aus fleurer), tischen = tafeln (M.: allez tabler 1738).

gabe an den Stoff manch' kleiner Fleck des Gewandes verborgen blieb, so könnte man es höchstens mit der oben erwähnten Thatsache deuten, die Kleist verbot, die letzte verbessernde Hand an das im Druck befindliche Manuskript zu legen. Auch dies ist kaum eine Entschuldigung -- quandoque dormitat bonus Homerus.

Trotzdem lässt sich nicht wegleugnen, dass das mit bewunderungswürdigem Eifer verfolgte Streben Kleists, seinem Amphitryon eine deutschvolkstümliche Form zu geben, mit mehr als mittelmässigem Erfolg gekrönt ward. Ewig beklagenswert ist es, dass sich allzu früh die dunkle Wolke des Verhängnisses über das Schaffen jenes hochbegabten Dramatikers legte, der vielleicht wie kein Zweiter die Kraft und den Ehrgeiz besass, den ihm vorschwebenden Lebensplan einer Verschmelzung von antiker und Shakespearescher, d. i. stilisirter und naturalistischer Tragödie zu verwirklichen. Kleist, der selbst aus den grössten Widersprüchen zusammengesetzte Mensch und Poet, erstrebt vorerst in der Tragödie, dann aber auch in den anderen dramatischen Arbeiten eine Vermählung der beiden scheinbar heterogenen Naturen Sophokles und Shakespeare. Künstlich stilisierte Form und naturalistische Darstellung! Künstler-Ausdruck und Natürlichkeit der Rede! Romantik und Realismus! Durch seine sämtlichen Dramen leuchtet diese Idee, durch die ersten Arbeiten noch stärker als durch seine späteren, und unter jenen ist es namentlich sein Erstling Amphitryon, in welchem, durch die Wahl des Stoffes begünstigt, vielleicht sogar herausgefordert, die Verschmelzungs-Idee am überzeugendsten zum Ausdruck gelangt. In dieser Beziehung ist der Amphitryon des Dichters Uebungsstück gewesen: wie ein roter Faden zieht sich durch ihn das bezeichnete

Antike Element im Stil des Amphitryon.

Wenn wir nach dem Vorangegangenen den Einfluss der französischen Sprache auf Kleists Stil als einen direkten und ihm selbst unbewussten bezeichnen konnten, der sich in mehr innerlichen Eigentümlichkeiten des Stiles, in undeutschen Konstruktionen, kurz in Trübung seines deutschen Sprachgefühls offenbart, so sind im Gegensatz dazu die im Amphitryon vorhandenen zahlreichen antiken Elemente nicht sowohl aus den antiken Autoren, mit denen Kleist bekanntlich nicht besonders vertraut war, als aus der Vermittlung der antikisierenden deutschen Dichtung und der damals blühenden romanischen Uebersetzungs-Litteratur abzuleiten. Die Nachbildung des Dichters geschah hier mit künstlerischer Absicht. Deshalb betreffen die antiken Elemente auch sämtlich nicht, wie die meisten französischen, die Ausdrucksweise der Gedanken, d. i. die innere Sprachform, sondern äussere Kunstformeln, die Stellung der Satzteile, Aeusserlichkeiten der Syntax, die Technik des Stiles. Beiden Einflüssen kommen die bereits erwähnten Stilprinzipien entgegen, wobei mitunter extreme Natürlichkeit und extreme Künstlichkeit Hand in Hand gehen.

Die genannten Erscheinungen hat Weissenfels in seinen Untersuchungen über die antiken Elemente im Stile Kleists[1]) zum ersten Male festgestellt und mit zahlreichen Belegen aus des Dichters Poesie und Prosa erhärtet. Es lässt sich denken, dass der Amphitryon, dessen antiker Stoff dem genannten Streben des Dichters entgegenkam, an Beispielen zu dem Gesagten keinen Mangel hat. Obwohl aber der Amphitryon der Entstehungszeit nach zwischen die beiden anderen Stil-Uebungsstücke Zerbrochener Krug und Penthesilea fällt, ist die ganze Ausdrucksweise gemässigter als in jenen beiden, offenbar eine Folge davon, dass Kleist sich durch das Original, dem er nachdichtete, etwas beschränkt fühlte, sowie davon, dass das Werk nicht so energischen Umarbeitungen unterworfen wurde wie die beiden anderen, deren ursprüngliche und endgültige Fassung (vgl. Zollings Ausgabe!) Kleists bewusstes Streben nach künstlerischen Wortfolgen und -formen deutlich illustriert. Trotzdem enthält der Amphitryon noch antike Elemente zur Genüge, und die etwas dürftige Blütenlese Weissenfels' lässt sich ohne langes Suchen um ein Mehrfaches bereichern.

Als wichtigste der Stilprinzipien, die hier in Betracht kommen, führe ich mit Weissenfels an: 1. Kleists Neigung für ungewöhnliche Wortstellungen überhaupt; 2. seine Neigung Begriffe nachträglich zu präcisieren: 3. endlich seine Neigung zu stärkerer Gliederung der Sätze. Sämtlich leitet sie gleichzeitig das Streben nach Natürlichkeit und Künstlichkeit.

Das erste Prinzip, das sich namentlich in der mittelbaren oder unmittelbaren Nachstellung flektierter Beiwörter bekundet, ist eine Erscheinung — auch Weissenfels hebt dies hervor —, die Kleist bereits als traditionelles Element der poetischen Technik vorfand, die er aber, weil es seinen eigenen Stilprinzipien entgegenkam, so reichlich verwendete, dass es bei ihm nicht erst in der Penthesilea, wie Weissenfels milde behauptet, sondern bereits im Amphitryon mitunter zur Manier ausartet. Konstruktionen wie V. 1019. den Punkt, den kitzlichen, 1318. die Frauen, die verherrlichten, 1398. die Seele Dir, die weibliche. 1790. Empfindung nur, die glühende, der Rache, kommen in jeder Scene mehrmals vor.

Dem zweiten Prinzip huldigt Kleist, indem er besonders in der Anrede durch Pronomina, substantivierte Beiwörter, Relativsätze und ähnliche Mittel einen Begriff vorbereitet, wodurch dieser, endlich ausgesprochen, eine grössere Wucht und die ganze Ausdrucksweise eine künstliche Lebhaftigkeit erhält. Greif' ihn, ruf' ich, den Verräter! Nimm ihn zur Hälfte, diesen Plunder hier! Nimm ihn, den Plunder! Er war's, der lügnerische Höllengeist. Wer Deine Schwelle auch betrat, mich immer hast Du, Teuerste, empfangen. Wie ich Dich schmeissen würde, Du von der Bank gefall'ner Gauner! Du zeihst, Du wagst es, die Olympischen des Frevels, Gottvergess'ner? Eines der auffallendsten ist wohl III, 11, V. 2196.

[1]) Braunschweig, Westermann 1888.

Ihn erkennt sie,
Ihn an, mit dem sie aus dem Hause trat,
Um welchen, wie das Weinlaub würd' sie ranken,
Wenn es ihr Stamm nicht ist, Amphitryon!

Zum Vorteil des Amphitryon macht Kleist von letzterer schwülstigen Konstruktion, die sich die antike (cf. Hor. Od. II. 7) wie antikisierende Lyrik, doch nicht der Dramatiker erlauben darf, sparsamen Gebrauch.

Dem Prinzip nachträglicher erschöpfender Präcisierung entspricht ferner das Nachsetzen der unflektierten attributiven Bestimmungen, Adjektiva wie Participia, eine teils beabsichtigte, teils unbeabsichtigte Lässigkeit des Ausdrucks, die trotz des anscheinenden Widerspruchs dem Ausdruck grössere Fülle, dem Bild oder der Situation grössere Anschaulichkeit verleiht. V. 1967. Durchschnüffler, unverschämter Du der Küchen. 2038. Kohl, aufgewärmten, ja. 2047. Hund, niederträcht'ger. 1313. Dich in die Schar glanzwerfend aller Götter führ' ich ein. 2332. Schenk' einen Sohn gross wie die Tyndariden ihm.

Die dritte Erscheinung, Kleists Neigung zu stärkerer Gliederung der Sätze, entweder durch Einschaltungen von Anreden und Beteuerungen oder Zerlegung in mehrere selbständige Satzteile, hängt wiederum auf der einen Seite mit Kleists Streben nach Natürlichkeit der Rede zusammen, die er durch eine gewisse Lässigkeit erreichen will, auf der anderen Seite beruht sie auf seinem Streben nach Fülle des Ausdrucks und gesuchter Lebendigkeit. Obwohl Einschaltungen wie: sag' ich, weisst Du, hör' ich, durchaus dem lebhaften Dialog des täglichen Lebens entsprechen, arten sie im Amphitryon an einigen Stellen zur Manier aus. Man vergleiche den bereits citierten Vers: Du zeihst, Du wagst es, die Olympischen des Frevels, Gottvergess'ner, der verübt ward. In der Schlussscene, wo Amphitryon ruft: V. 2183. Auf! ruf' ich, ihr Thebaner! und ihm nach der erste Feldherr, auf Amphitryon deutend: Thebaner, greift ihn! ruf' ich, den Verräter! wirken die beiden Einschaltungen matt als echte Lückenbüsser. Glücklicher verwendet Kleist die Zerlegung der Sätze im Dienst der Charakteristik.

V. 889. Was? Einen Gürtel? Du? bereits? von mir? Der zerhackte Satz illustriert prächtig die Aufregung des heimgekehrten Amphitryon. Desgleichen II. 2 zwischen Jupiter und Alkmene.

Alk.: Nun? Und? Du machst mir bang . . .
Jup.: Wie? wenn Du seinen
Unwillen — Du erschrickst Dich nicht — gereizt?
Alk.: Ihn? ich? gereizt?[1])

Ungleich wirksamer als die erwähnten antiken Elemente ist Kleists Anwendung des Chiasmus. Seine Ausbildung bis zu der

[1]) Wenn Bulthaupt in seiner Dramaturgie der Klassiker hervorhebt, dass im Käthchen von Heilbronn Kleists „seltsame Behandlung des Verses, die vielen Wortumstellungen das ihrige dazu beitragen, den Reiz des Kindlichen, Unbeholfenen, über das man lächeln möchte und das man doch verehrt, zu erhöhen" (I, 359, 2. Aufl.), so kommt hier im Amphitryon dem antiken Stoff die antikisierende Form entgegen.

Feinheit, wie sie Kleist erreicht, beweist wie kein anderes der angeführten Kunstmittel die bewusste Energie des Rivalen Goethes, Kraft, Pathos, Lebhaftigkeit, überhaupt die poetische Färbung seines Ausdrucks zu steigern. Es ist interessant, wie es Weissenfels gethan, der dem Chiasmus im Stil Kleists nahezu zehn Seiten widmet, an der Hand einer solchen einzelnen Erscheinung einen Einblick in des Dichters Werkstätte zu thun. Ich verweise zur Ergänzung auf jene Ausführungen und will nur aus dem Amphitryon, den Weissenfels zu sparsam bedachte, einige Beispiele anführen. V. 84. Die Unsrigen in Schlachtordnung auf einem Hügel hier, und dort im Thale haufenweis der Feind. 481. Deine Tugend ihm, mir Deine Liebe. 700. Es ist gehauen nicht und nicht gestochen. 1137. Da der Geliebte Amphitryon mir auf Amphitryon den Gatten schmähte. 1315. Die ew'ge Here müsste vor Dir aufsteh'n, und Artemis, die strenge, Dich begrüssen.

Auf antiken Einfluss ist endlich die auffallendste Eigentümlichkeit des Kleistschen Stils zurückzuführen, seine antikisierende Wortverschränkung. Allerdings kam auch hier wiederum eine gewisse Lässigkeit, die jener zu Grunde liegt, der Sucht des Dichters nach volkstümlicher Redeweise entgegen. Man vergleiche Verse wie: 855. Roh ist und empfindlich dieser Scherz. 977. Erinn'rung fahrt und Glück und Hoffnung hin. 1194. Und ein unsägliches Gefühl ergriff mich meines Glückes. 879. Die ganze Dienerschaft ist, dieses Schlosses, Zeuge mir. 920. Vielleicht, dass eine Sorge Dir des Kriegs den Kopf beschwert.

Eine Reihe von augenscheinlich bewussten Latinismen konnte bereits unter den angeführten Gallicismen konstatiert werden, namentlich der Gebrauch des Verbums Sein mit dem Dativ der Person: Mihi est sowie der häufige Gebrauch des objektiven Genitivs (zu den angeführten Stellen kommen noch: des Herrn spotten, sich des Geliebten freuen, unanständ'gen Scherzes fähig wähnen etc.) und der Gebrauch des doppelten Akkusativs bei wähnen, denken, glauben, begrüssen etc.

Allerdings gereicht die Kühnheit, mit der Kleist sich als Nachahmer der Antike aufwirft, wie wir bereits früher sahen, seinem Stil nicht immer zum Vorteil, der oft mehr als die alten Sprachen Klopstocks bekannten Vorwurf der verworrenen Wortfolge verdient und hier zur Manier und Künstlichkeit ausartet, wo wir ihn dort als Kunst bewundern.

Zweifellos — so können wir nach unserm Gang durch die Uebersetzungs-Werkstätte Kleists gestehen — hat er es keine Minute an dem rühmlichen Eifer fehlen lassen, die Form der Umarbeitung dem sprachlich meisterhaften Original nahe zu bringen. Dass ihm dies gelang, ja, dass er an manchen Stellen den Glanz des Vorbildes überstrahlt, ersahen wir aus zahlreichen der angeführten Proben, ohne des Ausspruchs seiner Biographen zu bedürfen, deren Urteil das unsrige bestätigt. Anders ist es, wo der deutsche Genius sich erkühnt, die frivole Posse des Franzosen zu vertiefen.

Kleist als Dramatiker.

Von allen Stimmen, die bei dem Erscheinen des Kleistschen Amphitryon die deutsche Bearbeitung einer kritischen Beleuchtung unterzogen, kommt den Intentionen des Dichters der Goethesche Ausspruch am nächsten. „Der gegenwärtige Dichter," sagt Goethe zu Gentz, „geht auf die Verwirrung des Gefühls aus." Kleist hat die frevelhafte Verwechslungs-Posse in eine ganz andere Sphäre gerückt, indem er sie echt Kleistisch — als Gefühls-Verwirrung — tragikomisch behandelt. Selbstverständlich mussten dabei die Charaktere ganz andere werden. Nehmen wir zuerst die Gestalt der Alkmene, als der, die das grösste seelische Interesse fordert. Man könnte es dem Plautus zum Vorwurf machen, dass er dieser Frauengestalt garnicht den gebührenden Anteil an der Handlung gewährt, die Handlung über sie hinwegschreiten lässt, statt sie vollständig in diese hineinzuziehen. Wenn man jedoch an die untergeordnete Stellung denkt, welche die Frau sowohl bei den Griechen als bei den Römern einnahm, dann wird man das Vorgehen des römischen Autors erklärlich finden. Schon der französische Komödien-Dichter hat das erkannt und einen Anlauf genommen, um seine Alkmene mehr in die menschliche Sphäre hinein zu ziehen und die Handlung zu vertiefen. Seine Alkmene ist ein jugendliches Weib, das den angethanen Schimpf lebhaft empfindet und sich durch den gekrönten Galan nicht leicht besänftigen lässt, dessen deklamatorische Reuebeteurung indes sie zu einer rührenden Versöhnung bringt. Die Behauptung des Kleist-Herausgebers Theophil Zolling[2]), dass die Molièresche Alkmene etwa einer von Louis XIV. begünstigten Versailler oder Pariser Generalpächters-Gattin entspräche, mag etwas übertrieben klingen, ist aber trotzdem berechtigt. Und dennoch bot gerade die Lage der Alkmene dem Dichter einen herrlichen Stoff zur Vertiefung der seelischen Vorgänge. Molière, der das empfinden mochte, aber nicht benutzte, hat den Charakter der Alkmene wohl deshalb nicht tiefer behandelt, weil ihn die komische Situation des Stückes mehr anzog als ihr Reflex im Charakter der Alkmene. Sein Amphitryon wird daher ewig dem Deutschen in der vis comica voran sein, aber die Lösung des in der Behandlung Alkmenens schlummernden Seelen-Problems, das der Gefühls-Verwirrung, hat erst Kleist gefunden. In diesem Punkte hat Kleist einen beredten Anwalt in Schiller gefunden, der, obwohl im ganzen Verlauf seines Riesenschaffens unter französischem Einfluss stehend[3]), dennoch mit

---

[1]) Riemers Mitteilungen II, 660. Beachtenswert ist auch Treitschkes Bemerkung: „Zu grausam für einen Scherz, zu lächerlich, um tiefere Empfindungen zu erregen, kann die Amphitryon-Fabel keinen reinen Eindruck hervorbringen. Vielleicht war gerade diese unharmonische Natur des Stoffes und der breite Spielraum, der dadurch jedem neuen Bearbeiter eröffnet wird, ein Reiz für Kleist." A. a. O. p. 623.

[2]) A. a. O. p. 161.

[3]) cf. O. Schanzenbach a. a. O. p. 26.

stolzer Gerechtigkeit die Schwächen der Franzosen bei Behandlung der Charaktere gezeichnet hat. „Das grosse Vorrecht der dramatischen Manier, die Seele gleichsam bei ihren verstohlensten Operationen zu ertappen, ist für den Franzosen durchaus verloren," sagt er in der Vorrede zu den Räubern, „seine Menschen sind doch selten mehr wie eiskalte Zuschauer ihrer Wut oder altkluge Professoren ihrer Leidenschaft." Unwillkürlich drängt sich hier der Vergleich der Hauptpersonen beider Komödien auf. Speziell an den Titelhelden gemahnt uns Schillers Urteil über die Helden des grossen Corneille, die er als frostige Behorcher ihrer Leidenschaft, altkluge Pedanten ihrer Empfindungen bezeichnet[1]). Und dann jener herbe Tadel, worin er (nach der Lektüre von Rodegune, Pompée und Polyeucte) gesteht, wie „widerwärtig ihm die Armut der Empfindung, die Magerkeit und Trockenheit in Behandlung der Charaktere, die Kälte in den Leidenschaften, die Lahmheit und Steifheit im Gang der Handlung und der Mangel an Interesse sei. Die Weibercharaktere sind klägliche Fratzen, und ich habe noch nichts als das eigentlich Heroische glücklich behandelt gefunden: doch ist auch dieses an sich nicht sehr reichhaltige Ingrediens einförmig behandelt[2])." Dies scharfe Wort hat jenseits der Vogesen einen Sturm der Entrüstung hervorgerufen[3]); trotzdem wiederholt der idealste unserer führenden Geister noch kurz vor seinem Tode (in einem Briefe an Goethe) wie das, was man Gemüt nenne, im ganzen allen Franzosen so sehr fehle. Den Hauptgrund für die — leider bis auf die Possenbühne der Gegenwart hinreichende — souveräne Stellung der Franzosen hat Schiller ebenfalls blossgelegt. Man lese seine treffenden Worte im ersten Stück der neuen Thalia (1792), wo er die gewisse Art von Kennern zeichnet, die, gleichgiltig gegen den Inhalt, nur durch die Form[4]) befriedigt werden, an deren Herz zu appellieren man sich hüten möge!

Wahrscheinlich hat der redliche Kleist nie erfahren, welch' erhabenen Verteidiger seine Umarbeitung der Molièreschen Charaktere fand. Uns aber sind die Bekenntnisse Schillers, des Hohenpriesters im Reich des Schönen, ein neuer Beweis von der Anmut des deutschen Genius, dessen warme Empfindung das kalte, konventionelle Gesicht der Molièreschen Gestalten mit dem rosigen Hauch deutscher Innigkeit belebte. Alle Farben aufzufrischen, die Kleist zum Bilde seiner Helden verwandte, würde den Rahmen dieser Arbeit überschreiten; ich beschränke mich auf das Notwendigste. Alkmenens Liebe zu Amphitryon wird in ein ganz anderes Licht gestellt, und es ist von grösstem Interesse, dem Deutschen im Text zu folgen, wo er bei beabsichtigter Anlehnung an das französische Muster die Gestalt einer neuen deutschen Alkmene zeichnen will. Schon in der IV. Scene des ersten Aktes,

---

[1]) Wirt. Rep. Ueber das gegenwärtige deutsche Theater.

[2]) Br. an Goethe, 31. Mai 1799. Schiller hatte eben den Wallenstein in Arbeit.

[3]) cf. Regnier in seiner Schiller-Uebersetzung.

[4]) Der herbe Spott Schillers über den schlauen Behelf der Franzosen, Werktagsgedanken mit gallischem Flitter zu bedecken! Wirt. Rep.

wo der scheidende Pseudo-Amphitryon von dem Weibe seiner Liebe Erklärung darüber erbittet, ob sie ihm als dem Geliebten oder dem Gatten die Schätze ihrer Liebe ausgebreitet habe, fallen wunderschöne Schlaglichter auf die Tiefe und Reinheit ihrer Empfindung. Was das Vaterland ihr raubte, das fühlt sie erst heute, wo sie den geliebten Mann zwei Stunden besass (V. 441). Da die Götter ihr in ihm den Gatten und Geliebten einigten, so verzeiht sie jenem von Herzen gern, was dieser in der heitern Nacht vielleicht verbrach (V. 490). Noch schöner aber steht die Reinheit Alkmenens in der II. Scene des zweiten Aktes, wo der wirkliche Amphitryon sich der Gattin naht, die eben mit der Dienerin ein Dankesopfer für die glückliche Heimkehr des Gemahls auf den Altar legt, den fernen Schutz der Götter auf den besten Gatten herabflehend. Amphitryon fasst die Ueberraschung seiner Gattin als Kälte auf und senkt so, ohne es zu wollen, den ersten Gifttropfen in den Leidenskelch ihrer Empfindung. Das Gift muss naturgemäss wirken und das Herz des liebenden Weibes verbittern: aber ruhig fliessen die Wellen ihrer Empfindung, und die Sicherheit ihres Gefühls wird auch durch das wachsende Erstaunen des ungläubigen Gatten nicht vermindert, sondern noch vermehrt. Immer wieder beruft sie sich auf ihre innige, untrügliche Empfindung, die ihr entzückende Geständnisse auf die leicht erregten Lippen führt. Man vergleiche dabei den Wortlaut des Franzosen und des Deutschen:

Ne fis-je pas éclater à vos yeux
Les soudains mouvements d'une entière allégresse?
Et le transport d'un coeur, peut-il s'expliquer mieux
Au retour d'un époux qu'on aime avec tendresse?

Statt dessen setzt Kleist:

Flog ich gestern nicht,
Als Du mich heimlich auf den Nacken küsstest —
Ich spann, ins Zimmer warst Du eingeschlichen —
Wie aus der Welt entrückt, Dir an die Brust!
Kann man sich inn'ger des Geliebten freu'n? (814—818.)

Einige Zeilen weiter (V. 824) lässt er Alkmene sagen: Du schwurst mit seltsam schauerlichem Schwur mir zu, dass nie die Here so den Jupiter beglückt. Der Zweck beider Erweiterungen ist nicht schwer zu finden. Die eine lässt in weit höherm Masse die liebende Gattin und das zarte Verhältnis beider Gatten hervortreten, die andere bereitet die Gefühlsverwirrung vor, die sich bald Alkmenens bemächtigen wird.

Die Macht ihrer Empfindungen besiegt die körperliche Ermüdung — nur gewaltige Affekte widerstehen den Bedürfnissen der menschlichen Natur — und aus dem reinen Meer bewegter Gedanken ringt sich Lob, Dank und Bitte empor zu den Göttern.

Du gehst, ich werfe mich aufs Lager nieder,
Heiss ist der Morgen, schlummern kann ich nicht,
Ich bin bewegt, den Göttern will ich opfern,
Und auf des Hauses Vorplatz treff' ich Dich!

Wie dann die Ueberraschung des Gatten in unwilligen Zorn umschlägt, auch da beruft sie sich immer wieder auf ihr Gefühl, das sie niemals schwankend machen wird.

Den innern Frieden kannst Du mir nicht stören,
Und auch die Meinung, hoff' ich, nicht der Welt.
Den Riss bloss werd' ich in der Brust empfinden,
Dass mich der Liebste grausam kränken will. (872—875.)

Da sucht der empörte Gatte das Indicium, das gegen ihre Aussage spricht, das Diadem aus der Beute des Labdakus[1]). Aber auch dies muss, statt gegen die Tugend Alkmenens zu zeugen, ihr zum Zeugnis dienen. Mein Seel', der Platz ist leer! ruft der das Kästchen öffnende Sosias in komischer Verzweiflung. Wenn auch nur vorübergehend, so wollen wir hier der liebenden Sorge gedenken, mit der Alkmene den erregten Gatten zaghaft, schier beklommen fragt: „Mein Freund, Du bist doch krank nicht?" Und dann, als er zuerst barsch: „Krank — krank nicht!" und hierauf, von ihrer nochmaligen scheuen Frage weicher gestimmt, gesteht, er fühle sich den Kopf benommen, ladet sie ihn mit sanften Worten ein: „Komm', ruhe Dich ein wenig aus!" (V. 924.)

Die Art und Weise, wie Alkmene nunmehr den von dem Gatten gewünschten Bericht seiner Ankunft erzählt, enthält wiederum die schönsten Farben zu ihrer Charakterzeichnung. Die wunderbaren Interieurs, die Alkmene in ihrer schönen, ich möchte sagen deutschen Häuslichkeit zeigen, fehlen entweder bei Molière vollständig oder sind flüchtig in wenigen Strichen entworfen.

L'histoire n'est pas longue. A vous je m'avançai
Pleine d'une aimable surprise,
Tendrement je vous embrassai,
Et témoignai ma joie à plus d'une reprise.

Diese fünf Verse hat Kleist herrlich ausgeschmückt: (931—949.)

Der Abend dämmerte,
Ich sass in meiner Klaus' und spann und träumte
Bei dem Geräusch der Spindel mich ins Feld,
Mich unter Krieger, Waffen hin, als ich
Ein Jauchzen an der fernen Pforte hörte.

---

[1]) Bemerkenswert ist hier die Kürzung, die Kleist vornimmt. Amphitryon nimmt das Kästchen mit den Juwelen hervor, bemerkt dann mit zweifelhaftem Staunen den Schmuck an Alkmenens Busen und ruft bestürzt:

Ah ciel, o juste ciel!

Darauf Alkmene unwillig:

Allez Amphitryon!
Vous vous moquez d'en user de la sorte
Et vous en devriez avoir confusion.

Diesen Entrüstungs-Passus, welcher der Kleistschen Alkmene durchaus fern steht, hat der Dichter gestrichen. Ueberdies rechtfertigt sich die Kürzung der ganzen Stellen mit der Ungeduld, die Amphitryon notwendig beim Oeffnen des Kästchens empfinden muss.

. . . . Es fiel
Mir wieder aus dem Sinn, auch nicht im Traume
Gedacht' ich noch, welch' eine Freude mir
Die guten Götter aufgespart, und eben
Nahm ich den Faden wieder auf, als es
Jetzt zuckend mir durch alle Glieder fuhr.
Amph.: Ich weiss.
Alk.: Du weisst es schon?
Amph.: Darauf?
Alk: Darauf
Ward viel geplaudert, viel gescherzt und stets
Verfolgten sich und kreuzten sich die Fragen.
Wir setzten uns — und jetzt erzähltest Du
Mit kriegerischer Rede mir, was bei
Pharissa jüngst gescheh'n, mir von dem Labdakus,
Und wie er in die ew'ge Nacht gesunken,
Und jeden blut'gen Auftritt des Gefechts.

Molière lässt seine Alkmene das Schenken des Diadems also erzählen:

Vous me fites d'abord ce présent d'importance
Que du butin conquis vous m'aviez destiné.
Votre coeur avec véhémence
M'étala de mes yeux toute la violance
Et les soins importuns qui l'avaient enchainée,
Tout le souci que son impatience
Pour le retour s'était donné.
Et jamais votre amour en pareille occurence
Ne me parut si tendre et si passionné.

Dafür setzt Kleist 950—954 die charakteristischen Verse:

Drauf ward das prächt'ge Diadem mir zum
Geschenk, das einen Kuss mich kostete;
Viel bei dem Schein der Kerzen ward's betrachtet,
Und einem Gürtel gleich verband ich es,
Den Deine Gnad' mir um den Busen schlang.

Auch die nächstfolgenden Worte Alkmenens, mit denen sie dem Gatten berichtet, wie sie das Nachtmahl aufgetragen — sie erzählt Amphitryon, wie weder sie noch er sich viel mit dem Ortolan noch mit der Flasche beschäftigten, wie er ihr schliesslich gestanden, dass er von ihrer Liebe Nektar lebe, dass er ein Gott sei und was sonst die Lust, die ausgelassene, ihm in den Mund gelegt — enthält eine Reihe Details, die dem französischen Text vollständig fehlen, dagegen über die Empfindungswelt der Kleistschen Alkmene einen Hauch wohlthuender Wärme und Innigkeit verbreiten.

Die nun folgenden Verse, die sich über das verbreiten, was sich nach dem Abendessen zugetragen, haben bei Kleist einen ganz anderen Charakter als bei Molière. Dieser will, dass seine Zuhörer auf Kosten seines Amphitryon lachen und erreicht dies mit einem genialen Zug.

Alcm.: Et le souper fini, nous nous fûmes couchés.
Amph.: Ensemble?
Alcm.: Assurément. Quelle est cette demande?

Kleist hingegen, der seinen Zuhörern Teilnahme für seinen Amphitryon entlocken will, malt ihn in träumerischer Resignation.

963. Alkm.: Warum so finster, Freund?
Amph.: Hierauf —
Alkm.: Standen
Wir von der Tafel auf; und nun —
Amph.: Und nun?
Alkm.: Nachdem wir von der Tafel aufgestanden —
Amph.: Nachdem ihr von der Tafel aufgestanden —
Alkm.: So gingen —
Amph.: Ginget —
Alkm.: Gingen wir — — nun ja!
Warum steigt solche Röt' ins Antlitz Dir?

Der Zug Molières ist glücklich; der Kleists ist es nicht minder; aber Beide schildern und erregen grundverschiedene Empfindungen. Nichts charakterisiert schärfer hüben wie drüben das Weib, das der Dichter zeichnen wollte, als die citierte Stelle. Die Molièresche Alkmene mit ihrem bestimmten energischen Assurément. Quelle est cette demande? ist die Französin κατ' ἐξοχήν, aus den wunderbar keuschen, zögernden Worten der deutschen Alkmene blicken uns zwei reine, blaue Kinderaugen an. Wir sehen das Paar vor uns, beide leicht erregt, doch äusserlich ruhig, sie hold verschämt, er träumerisch, gedankenvoll. „Hierauf standen wir von der Tafel auf." sagt sie. „Nachdem wir von der Tafel aufgestanden —" sie stockt — „Nachdem ihr von der Tafel aufgestanden?" wiederholt er sinnend, indes seine Phantasie sich fiebernd in ein trunkenes Bild hineinwühlt. „So gingen — ginget — gingen wir . . ." Es ist erklärbar, dass der Schmerz des Kleistschen Amphitryon sich weit tragischer äussern muss als der des französischen. „Fahr' hin jetzt, Mässigung . . . Fortan in Wut und Rache will ich schwelgen!"

Der in der IV. Scene des zweiten Aktes von Kleist vollständig neu bearbeitete Dialog der schmerzüberwältigten Alkmene und ihrer Dienerin birgt wiederum eine Reihe köstlicher Zuthaten, die das von Kleist erstrebte Bild der Gattin Amphitryons vervollständigen. Alkmene ist zerschmettert von der Wucht des Geschickes, das auf ihr ruht. Sie findet nicht Worte, das Unerklärliche zu erklären. Sie weiss nicht, ob sie wacht oder träumt und sieht mit Schaudern und Entsetzen, wie alle Sinne treulos von ihr weichen, und doch beruft sie sich inmitten der grössten seelischen Erschütterung immer wieder auf das untrügliche Gefühl ihres Herzens, das sie nicht täuschen kann.

„Entsetzlich! Solltet Ihr getäuscht Euch haben?" ruft die bestürzte Charis aus. „Ich mich getäuscht?" entgegnet mit unsagbarer Bitterkeit Alkmene. Nein, das innerste Gefühl, das sie am Mutterbusen eingesogen und das ihr sagt, dass sie Alkmene ist (1156), das trügt sie nicht und wenn das Indicium mit vernich-

tender Gewissheit vor sie tritt. Mit herrlichem Heroismus wehrt sie sich gegen das Zeichen, das gegen sie spricht. Einen heftigen Kampf kämpft die verfolgte Unschuld. Wird die untrügliche Empfindung ins Schwanken kommen? „Und wenn er's flüchtig nur betrachtet hätte, Und jetzt mit allen Feldherrn wiederkehrte Und die Behauptung rasend wiederholte, Dass er die Schwelle noch des Hauses nicht betrat! Nicht nur entblösst bin ich von jedem Zeugnis, Ein Zeugnis wider mich ist dieser Stein!" (1222) [1])

Da erscheint er selbst, der olympische Amphitryon, der hohe Sieger von Pharissa (II, 5). Die nachfolgende Scene des Kleistschen Stückes ist von dem französischen Vorbilde vollständig verschieden. Der gekrönte Galan des Molièreschen Stückes wirft sich mit einem theatralischen hélas! seiner belle Alcmène zu Füssen, die seinen Versöhnungs-Versuch jedoch mit Entrüstung zurückweist.

Non, avec l'auteur de ma peine
Je ne puis du tout demeurer.

Aber Jupiter versteht seine Liebhaberrolle. Er entwickelt in dem folgenden Dialog mit echt gallischer Grazie und einem Esprit jusqu'aux bout des ongles seine Verteidigungsrede und erklärt sogar zum Schluss der gekränkten Schönen — echter Theatercoup! — dass er sich das Leben nehmen werde, wenn sie ihm ihre Verzeihung versage. Darauf lässt sich denn Alkmene zur Verzeihung herbei. Die ähnliche Scene bei Kleist ist ganz des Dichters Eigentum und bildet ein Meisterstück der Kleistschen Komödie. Sie umfasst 348 Verse und ist eine Glanzpartie für die Rolle der Alkmene. Was Kleist hier zeigen wollte, das sind die Empfindungen, die Seelenmarter eines reinen Weibes im Angesichte einer unbewussten Schuld. In Wirklichkeit hat Alkmene nicht gefehlt, da sie ja glaubte, den Gatten zu umarmen. Und dennoch welch' trauriges Los, wenn sie durch einen Umstand, der ihr noch verschleiert, die Schätze ihrer keuschen Liebe an einen Fremdling verschwendete! Die Goldwage der Empfindung ist ins Schwanken gekommen. Alkmene weiss nicht, wen sie umarmt hat und verflucht den Busen, der solche falschen Töne gegeben. In schmerzmüder Resignation beugt sie vor dem Herrn und Gemahl (dem prüfenden Gott) die Kniee. Hat er ihr den Stein gegeben, so will sie den Stein küssen vor Lust und auf ihn weinen. Gab er ihn nicht und verleugnet er ihn,

so sei der Tod mein Los,
Und ew'ge Nacht begrabe meine Schmach! (1242)

Herrliches Geständnis reiner Gattenliebe! Das innerste Gefühl ist verwirrt und flattert scheu umher wie ein geängstigtes Vöglein; aber unerschütterlich wie ein flutumbrandeter Fels steht

[1]) Einen schönen Beweis für den psychologischen Scharfblick des Deutschen müssen wir hier erwähnen. Not und Seelenschmerz schlingen das Band der Gleichheit um gefühlvolle Naturen und überbrücken die Kluft zwischen Hoch und Niedrig: die schmerzgebeugte Alkmene nennt die Dienerin Meine Charis! O Du Geliebte! Liebste Charis! Jene: Beste Fürstin! (Analogon bei Amphitryon und Sosias. Vgl. II, 2, V. 857.) Dasselbe Verfahren beobachtet Kleist in der Penthesilea. Vgl. die Dialoge der Amazonenfürstin mit Prothoe.

in ihr das eine: die Liebe zum Gatten, wenn sie, das reine Weib, auch der schmählichsten Täuschung zum Opfer gefallen ist. Durch die quälende Frage Jupiters — Werd' ich den Stein ergreifen? Was willst Du? — wird ihr Gefühl mehr und mehr verwirrt.

Ich fühlte damals schuldlos mich und stark,
Doch seit ich diesen fremden Zug erblickt,
Will ich dem innersten Gefühl misstrauen.

Die Liebe zum Gatten aber bewahrt sie wie einen strahlenden Diamanten, den kein Hauch zu trüben vermag. Mit dem Stolz der Königin steht die zu Tode getroffene Unschuld dem Gemahl gegenüber, der mit dem sanften Schmeichlermund des uneigennützigen Geliebten der verwundeten Taube zuflüstert: „Sei ruhig! Wer Deine Schwelle auch betreten hat, mich hast Du immer, Teuerste empfangen!" (1269.) Wie glühende Lava ergiesst sich die aufopfernde Liebe des entsagenden Gatten. Sie aber sinkt nicht dankschluchzend mit verhülltem Antlitz zu Füssen des heroischen Mannes. Einer übermenschlichen Heldin gleich wehrt sie den flutenden Liebeswellen, die gegen ihr Herz anstürmen, um es in ihrer Glut zu ersticken. Als er versichert:

Wer immer Deine Schwelle auch betreten hat,
Mich hast Du immer, Teuerste, empfangen!

Da ruft sie schmerzlich: „Nein, mein Amphitryon, hier irrst Du Dich! Jetzt lebe wohl auf ewig, Du Geliebter!" Sie verurteilt sich selber, nachdem er sie freigesprochen und erdrückt von seiner Liebe ruft sie: „Fort, fort, fort!" Er aber verharrt. Und Frauenstolz und Gattenliebe kämpfen einen heissen Kampf. — Sie will ihm, und sei seine Liebe glühender wie die der Himmlischen, den Busen nicht mehr enthüllen; sie entwindet sich seinen Armen (1320), und als er in wilder Liebe gelobt, sie vom fernen Strand des Meeres unter Küssen und Weinen wieder ins Bett zurückzutragen, da schwört sie:

Eh' will ich meiner Gruft, als diesen Busen,
So lang er atmet, Deinem Bette nah'n!

Doch der Jupiter-Amphitryon zerbricht ihren Eid. Dem schmerzgequälten Weibe gesteht er, Jupiter sei es gewesen, der ihr Haus heimgesucht habe (1337), und wenn sie nicht empfindlich sei für den Ruhm, die Staffel zu den Unsterblichen zu ersteigen, er sei es. Einen Augenblick staut die Flut ihres Wehes, um sich dann mit verstärkter Gewalt zu ergiessen. Sie versteht den Gatten. „Geh', mein lieber Liebling! Geh', mein Alles!" ruft sie weinend (1378). „Find' ein andres Weib und sei glücklich!" Sie will ihres Lebens Tage durchweinen. Und wiederum verharrt er. Darf er nicht glücklich sein, wenn die Allwissenden, um zu seines Weibes Seele den Weg zu finden, seine, Amphitryons Züge stehlen müssen? „Nun ja!" haucht sie ergriffen. Sie küsst ihn (1411). In seinen Armen schwelgend: „Wie glücklich bin ich! Und o, wie gern, wie gern noch bin ich glücklich!"

Nachdem sie das wunderbare Götterwort in seiner ganzen Bedeutung erfasst hat, und sich das Eis ihres anfänglichen Schreckens

in mystisch-frommes Erschauern löst, ergreift sie eine rührende Demut ob der unverdienten Gnade, den hohen Auserwählten, den Bewohnerinnen des ewigen Aetherreiches (1359) beigezählt zu sein. Noch einmal aber verwirrt der prüfende Gott ihr tugendhaftes Herz, das noch mit jeder Fiber unter der Grösse der empfangenen Offenbarung zittert. Jupiter-Amphitryon gefällt sich darin, den Dolch recht tief in die Brust des reinen Weibes zu bohren, deren Gatte ihr Idol. „Wie, wenn Du seinen Unwillen gereizt?“ fragt er forschend (1420). Hat sie sich nicht, als er in der verflossenen Nacht sie besuchte, aufs Antlitz geworfen, weil sie in des Blitzes zuckender Verzeichnung einen wohlbekannten Zug erkannte! (1445). „Mensch! Schauerlicher! Woher weisst Du das?“ ruft Alkmene bestürzt, da ihr Amphitryon diese Einzelheit ihrer Heimsuchung weiss, die sie allein zu wissen wähnte. Sie muss gestehen, dass des geliebten Gatten Bild sie überall verfolgt, und selbst, wenn sie am Altare betet, ist es Amphitryon, der Geliebte, vor dem sie stets im Staube liegt. — Nochmals quält sie der Gott mit unwillkürlicher Verschuldung; doch aus dieser Prüfung geht siegreich die Liebe zum Gatten hervor; Alkmene ergiebt sich in alles, was der Wille des Allmächtigen ist und doch möchte sie einen Tag zurückleben und sich vor allen Göttern und Heroen in ihrer Klause riegelfest verschliessen. (1508) und wenn das Schicksal sie bestimmt hat, dem Göttervater seine ganze Forderung an die Schöpfung in einem einz'gen Lächeln auszuzahlen:

Fern sei von mir,
Der Götter grossem Ratschluss mich zu sträuben!
Ward ich so heil'gem Amte auserkoren,
Er, der mich schuf, er walte über mich!
Doch — lässt man mir die Wahl — so bliebe meine Ehrfurcht ihm
Und meine Liebe Dir, Amphitryon! (1538.)

So muss Jupiter, nachdem sie alle Prüfungen mit der naiven Sicherheit einer einfachen Natur überstanden, ihr unfehlbares Gefühl preisen und sie ein Wesen nennen — sein süsses, angebetetes Geschöpf — so urgemäss dem göttlichen Gedanken in Form und Mass und Saite und Klang, wie's in seiner Hand Aeonen nicht entschlüpft. Er hat für sich kein Wort der Liebe erringen können. Sein Los rührt uns. Seine Klage: Auch der Olymp ist öde ohne Liebe! ist ergreifend. Wir vergessen seine Gottheit, wenn wir sehen, wie die menschliche Empfindung dieses Gottes durch ein menschliches Wesen besiegt wird, besiegt durch die fleckenlose Reinheit eines Frauenherzens, die unerschütterliche Gattentreue eines keuschen Weibes.

Alkmene steht bei Kleist bis zum Schluss im Mittelpunkt der Handlung. Molière lässt seine Alkmene, nachdem sie den Betrug Jupiters entdeckt hat, nicht mehr die Bühne betreten. Es mag das ein feiner Takt des Franzosen gewesen sein, der es peinlich fand, die schamgerötete Stirn seiner Heldin der Neugierde der Menge zu zeigen. Seine Alkmene mag allerdings wenig Grund haben, sich über die erwiesene Huld des Göttervaters, die nichts weniger als eine menschliche Laune war, zu beglückwünschen. Kleist dagegen hatte von dem Standpunkt, von welchem er die Heimsuchung

Alkmenens betrachtete, gar keine Veranlassung, die Hauptperson des Stückes von dem ganzen III. Akt fern zu halten.

Die Schlussscene ist wiederum Kleists Eigentum und enthält eine vollständige Mystifikation: Alkmene ist von dem Wahn befangen, zwei Männern anzugehören; nicht die von dem wahren Amphitryon herbeigerufenen Feldherren, sondern sie entscheidet über die Identität, an ihren Lippen hängt die Entscheidung. Ihr verwirrtes Gefühl unterzieht der prüfende Gott vor allem Volke einer letzten Probe. Sie fällt diese und zwar zu Gunsten dessen, der sich bei ihr hält: Jupiter — da enthüllt sich dieser, und Alkmene sinkt mit einem schmerzlichen Ach! in die Arme des wahren Gatten.

Es hält schwer, die Menge der Detail-Farben anzuführen, welche Kleist zum Bilde der Alkmene zusammenträgt. Ich kann Brahm nur zustimmen, wenn er Alkmene ganz Kleistsches Eigentum nennt: „Von Molière hat sie nichts empfangen, sie ist durchaus deutsch; doch keine blasse, durchsichtige Daphne der Schäferzeit, auch kein farbloses Ideal, das sich im Wolkenäther verliert und nicht die realistische Welt berührt — sie ist das Frauen-Ideal des Dichters, eine Vorstudie zum Käthchen von Heilbronn. In ihr hat er die Unwandelbarkeit weiblicher Treue verkörpert, die aus allen qualvollen Prüfungen nur leuchtender hervorgeht. Die satirische Komödie des Franzosen ist so in ein hohes Lied der Gattenliebe umgewandelt, und Kleists Alkmene stellt sich neben Beethovens Leonore[1])."

Ein Punkt verdient bei der Charakterisierung der Kleistschen Alkmene noch eine abschliessende kurze Bemerkung, wir denken an den keuschen Glanz, den Kleists Meisterhand über die bedenklichen Scenen breitet. Kleist, der im Käthchen und der Penthesilea die eminent gewagten Probleme einer ans Aeusserste grenzenden passiven und herrschenden Liebe so vollendet behandelt[2]), dass alles Verletzende in der poetischen Behandlung verschwindet, hat auch in den Alkmenen-Auftritten die peinlichste Situation mit dem feinen, strahlenden Duft seines Kolorits so entzückend gemildert, dass das Gefühl nirgendwo verletzt wird. Wenn Julian Schmidt dem Dichter seine Neigung vorhält, jenem dunkeln Naturgebiet anheimzufallen, das keine Kunst zu adeln imstande ist (sc. das geschlechtliche Verhältnis) und glaubt hervorheben zu müssen, dass fast in jedem seiner Stücke sich anstössige Scenen finden, zuweilen durch gar keinen innern Grund gerechtfertigt, oder mit einer beleidigenden Paradoxie vorgetragen[3]), (?) und darin gar eine gewisse Empörung gegen die sittlichen Begriffe des Zeitalters erblickt, so glauben wir doch mit Bulthaupt gern, dass „in der eigentümlichen Art, mit der Kleist das Widrige behandelt, nicht der kleinste Teil der originellen, zaubervollen Wirkung seiner Poesie liegt," und derselbe Bulthaupt

[1]) a. a. O. pag. 150.

[2]) „Einen so gewagten Gegenstand hätte kein einziger unserer deutschen Dichter, die grössten mit eingerechnet, auch nur annähernd so behandeln können." Bulthaupt I, 357.

[3]) a. a. O. pag. X.

zögert nicht, Kleist einen der beredtesten Kündiger des germanischen Frauenherzens zu nennen. —

Wenn Alkmene von dem deutschen Dichter in eine andere Sphäre hineingerückt wurde, so mussten naturgemäss auch die andern Personen in eine höhere, der goethisch-shakespeareschen Stellung Alkmenens entsprechende Stellung gebracht werden. Herrlich schreitet er durch die Handlung, der gewaltige Göttervater, von Kraft durchpulst und voll männlicher Schönheit. Strahlend, gleich einem, der aus den Sternen steigt, steht er vor Alkmene. Süss schmeichelnd weiss er sinnverwirrende Worte ins Ohr des geliebten Weibes zu flüstern; aber seine Rolle fällt nicht ins Lächerliche, wie das Molière ihm angethan; Kleist zieht im Gegenteil seine Rolle ins Tragische. „Ich fluch' der Seligkeit, die Du mir schenktest!" (2309) ruft er mit wildem Schmerz, als die gekränkte Alkmene fleht, sie auf ewig in ihrem Irrtum zu lassen. Ihn, den vermenschlichten Gott, durchwühlen menschliche Eigenschaften; doch das Allgewaltige der göttlichen Kraft weicht nicht von ihm.

> Den Eid, kraft angebor'ner Macht, zerbrech' ich,
> Und seine Stücke werf' ich in die Luft.

Das ist die adlerstarke Götterhand, das ist die gewaltige Stimme des Olympiers, die da spricht. Derselbe Jupiter, der im I. Akt das Weib des abwesenden Feldherrn aufsucht, um bei ihr eine Götternacht zu vollbringen (und bei Molière die Rolle eines gekrönten Galan bis zum Schluss fortspielt), hüllt sich bei Kleist zu Anfang des II. Aktes in andere Gewänder. Die Haltung Jupiters in der bewegten Scene, wo die bestürzte Alkmene den Buchstaben J auf dem Diadem entdeckt, ist eine der stärksten Abweichungen, man könnte sagen Neuerungen Kleists. Der Gott fährt fort, sich für Amphitryon halten zu lassen. Er sagt es selbst, dass es Amphitryon sei, den Alkmene in der Nacht aufgenommen habe. Leise und sacht zieht er dann den mystischen Schleier vor das seelische Auge des verwirrten Weibes und enthüllt ihr plötzlich, dass sie Jupiter, den Herrn und Gott, in ihre Arme geschlossen habe. Die Molièresche Alkmene würde den vermeinten Gott ob dieser Worte aus ihrem Boudoir haben peitschen lassen, aber die Kleistsche Alkmene hat einen neuen Zug erhalten, der der französischen vollständig fehlt: das ist eine Frömmigkeit, die sich bis zum Mystizismus steigert und soweit führt, dass sie in freudigen Wonneschauern erbebt, da der Herr der Himmlischen geruht habe, sie gleich den verherrlichten Frauen aus Hellas heimzusuchen. Jupiters Liebe aber erscheint hier (II, 5) zum ersten Male in einem neuen Lichte. Der geistreiche Verführer nimmt seine olympische Würde wieder an, die frivole Galanterie wird zur göttlichen Liebe, und statt pikanter Bonmots finden wir erhabene, philosophische Gedanken. Mit Ehrfurcht vernehmen wir das phantastische Empfinden dieses Gottes. Der olympische Göttervater wird zum Gott der Pantheisten, zum universellen Wesen, das die ganze Welt umfasst, die Substanz, von der Schemen und Menschen nur verschiedene Manifestationen sind. Er lebt und webt in Licht und Aether, in

allem, was da ist, was war und was sein wird, und weil er in allem Existierenden lebt, hat er Amphitryon ersetzen und die Liebkosungen seiner Gattin empfangen können. Noch mehr, weil das liebende Herz Alkmenens in dem Uebermass ihrer keuschen Liebe zum Gemahl des Höchsten aller Götter nicht gedacht hat, steigt er herab, um sie an seine Forderung zu mahnen. Kann der Pantheismus klarer ausgedrückt werden als in folgenden Worten Jupiters:

Ist er Dir wohl vorhanden?
Nimmst Du die Welt, sein grosses Werk, wohl wahr?
Siehst Du ihn in der Abendröte Schimmer,
Wenn sie durch schweigende Gebüsche fällt?
Hörst Du ihn beim Gesäusel der Gewässer
Und bei dem Schlag der üpp'gen Nachtigall?
Verkündet nicht umsonst der Lenz ihn Dir?
Getürmt gen Himmel, nicht umsonst ihn Dir
Der felszerstiebten Katarakten Fall? (1420—27.)

Was Kleist bewogen hat, diesen schnell auftauchenden und wieder schnell verschwindenden philosophischen Zug in die Scene einzuflechten, mag schwer zu ergründen sein. Sicher ist, dass Jupiter, indem er sich als Gott des Pantheismus offenbart, der aus allem Existierenden redet und in allem Lebenden wahrgenommen sein will (1420), durch diese überraschende Offenbarung die bereits stattfindende Gefühlsverwirrung der tugendhaften Alkmene, die den Gatten abgöttisch liebt, nur noch steigern musste; daher, als er mit dem prüfenden Zweifel des eifernden Gottes fragt:

Kann Dein Gefühl, an seinem Nest gewöhnt[1]),
Zu solchem Fluge wohl die Schwingen wagen?
Ist's nicht Amphitryon, der Geliebte stets,
Vor welchem Du im Staube liegst?

der wildschmerzliche, die unwillkürliche Verschuldung verratende Ausruf Alkmenens:

„Ach, ich Unsel'ge, wie verwirrst Du mich!" (1453.)

Dem psychologischen Scharfblick Kleists, den er gerade in dieser Scene mit voller Meisterschaft bekundet, mag das nicht entgangen sein — schon der Ausruf Alkmenens über ihre Gefühlsverwirrung deutet darauf hin — falls er nicht beabsichtigt, den hellenischen Jupiter durch ein pantheistisches Göttergewand seinen Zeitgenossen näher zu bringen. Dabei mag er die sich darbietende Gelegenheit benutzt haben, der von ihm erstrebten — und gerade in dem Uebungsstück Amphitryon zuerst erprobten — Verschmelzung des Antiken mit dem Modernen auch in dieser Scene, die, wie bemerkt, ganz sein Eigentum, Ausdruck zu geben.

Nicht ohne Interesse ist die Frage, wie Kleist mit der pantheistischen Philosophie bekannt geworden ist. Da er sein Schaffen und Treiben stets in ein eigensinniges Dunkel hüllt, ist aus seinen Briefen kaum etwas heraus zu lesen. Während seiner

[1]) Falsch! Dativ statt Akkusativ, s. vor. Kap.

Harzburger Reise verlangte er von seiner Schwester Ulrike eine Schrift über die Kantsche Philosophie, und Brahm behauptet[1]), dass er sich in Berlin ernstlich mit ihr beschäftigt habe. Möglich ist auch die Annahme Brahms und Julian Schmidts, er sei durch einen Freund aus dem Varnhagenschen Kreise mit Schellings Philosophie bekannt gemacht worden. Ich halte die Ansicht Weissenfels'[2]), dass Novalis nachhaltig auf Kleists philosophischen Ideengang eingewirkt habe, für annehmbar, doch nicht für erwiesen. Die Lektüre des Falkschen Amphitryon hat mich zu der Frage geführt, ob nicht sein Amphitryon Kleist bewogen habe, das pantheistische Element einzuflechten. Das immerhin eigenartige Stück Falks, das gleich seinem Verfasser längst in Frieden ruht, erschien ein Jahr vor der Bearbeitung Kleists, und es ist durchaus nicht ausgeschlossen, dass Kleist, dessen verzehrender Ehrgeiz seine sämtlichen Zeitgenossen zu überflügeln suchte, das Falksche Lustspiel gelesen habe, wenn auch schwerlich anzunehmen ist, die langatmige Komödie habe ihn zu seinem Amphitryon angeregt[3]).

Schon Falk fasst, allerdings mit höchst blasser Philosophie, Jupiter als einen Gott auf, dessen mächtiges Wirken aus dem Leben der Natur zu den Menschen spricht, und es lohnt sich der Mühe, die betreffende Stelle der Kleistschen gegenüber zu stellen.

V. 6. Lebend'ges Wirken ist der Gottheit Kleid;
Natur der Saum, woran Du sie musst fassen.
Sieh', was im Kiesel funkt, im Abendstrahl,
Was grün im Schattenquell, im Moose lichtet,
Was singt im Vogel, anschiesst im Krystall,
Was sich ein Kleid aus Sonnenstrahlen dichtet,
Was in hespersche Früchte goldnen Ball,
Was ins Geheimnis tief des Lebens flüchtet,
Was still in Blumen sich entwickelt, im Kinde
Neun Monat reift für Lebens Labyrinthe,

---

[1]) a. a. O. p. 155.

[2]) Kleist und Novalis, Zeitschrift für vergleichende Litt.-Gesch. Berlin 1887. N. F. I, 301ff.

[3]) Auch Falk hat bereits den Anlauf zu einer Vertiefung des Charakters der Alkmene genommen; aber seine Arbeit ist trotz des löblichen Strebens, die heterogenen Elemente der mittleren und neueren attischen Komödie zu vereinigen, ungeniessbar: ein verfehltes Uebungsstück. Das bunte Durcheinander von Personen, wie Bader, Hirten, Schneider, Töpfer, Köche, Sklaven, verbunden mit läppischer Schwatzhaftigkeit — des Sosias 24zeilige alberne Apostrophe an die Sperlinge, die die Trauben gefressen! – und zahlreichen Intermezzos – Meldung Merkurs von der Menge der eingelaufenen Supplicen, Lob der Verdienste des Oberkochs Doriskus um die Kochkunst Thebens, Aufzählen der Kunden, die des Barbiers Bybachides harren! — dies Alles dehnt die Handlung zu ungeheurer Breite aus, und wenn man nichts anders als den faden Schluss liest:

Mutter: Der ist's, durch den die Linsen und die Bohnen wachsen!
Streckt eure kleinen Hände, allerliebste Kinder, aus!
Einige: Dank der Linse!
Andere: Dank der Bohne!
Jupiter: (verschwindet) Dankt der Linse und der Bohne!

so wird man schwerlich zu der Ansicht kommen, dass diese Komödie der Geschmacksverirrungen Kleist angezogen habe.

Und nicht nur das — im Früh- und Abendrot,
Auch in Dir, um Dich, bei Dir ist der Gott!
In Licht, in Thal und Luft, im Meer der Töne
Vernimmst Du ihn und hörst Du ihn, Alkmene!

Sollte Kleist die Falksche Bearbeitung gekannt haben (ein Vergleich mit den eben citierten Versen 1420—27 legt die Vermutung sehr nahe), dann ist er zweifelsohne eher durch sie, als durch die Lektüre Kants und Schleiermachers verleitet worden; das pantheistische Element in diese Scene hineinzuflechten, was übrigens, um es nicht zu vergessen, von den meisten Kritikern als ein Missgriff bezeichnet und von dem einen noch schärfer als von dem andern getadelt wurde. Wahr ist, dass das Lustspiel als solches unter dieser von Kants Mysticismus diktierten Uebertragung leiden musste, zumal Kleist die Idee des Pantheismus, gleich nachdem er sie aufgenommen, wieder fallen lässt. Es lässt sich jedoch nicht ableugnen, dass das Stück dadurch an idealem Gehalt bedeutend gewonnen hat.

Die Liebe Jupiters ist bei Kleist keine menschliche Laune mehr. Daher musste auch der Prolog Merkurs wegfallen, worin er mit leichtem Witz von dem Herrn der Götter spricht, qui aime à s'humaniser pour des beautés mortelles, abgesehen davon, dass die Bühnentechnik Kleists einen Prolog auf dem deutschen Theater vermeiden würde. Die Gefühle des Kleistschen Göttervaters sind sämtlich idealisiert: tiefste Innigkeit und Sehnsucht spricht aus jener bangen Frage:

Du wolltest ihm, mein frommes Kind,
Sein ungeheures Dasein nicht versüssen?
Ihm Deine Brust verweigern, wenn sein Haupt,
Das weltenordnende, sie sucht,
Auf ihren Flammen auszuruhen? Ach, Alkmene,
Auch der Olymp ist öde ohne Liebe. (1518.)

Ergreifendes Geständnis! Anhebend mit einer schmerzlichweichen, verschleierten Frage und ausklingend in einem erschütternden Weheruf, der Anwartschaft hätte, ob seiner tiefen, ewigwahren Bedeutung zum geflügelten Worte zu werden! Alkmene, das tugendhafte Weib, ist bestimmt, die Repräsentantin des ganzen menschlichen Geschlechtes zu sein, mit der sich zu vereinigen sein göttliches Herz brennt. Mit scheuem Zagen lüftet der Gott den Schleier von diesem grossen Geheimnis:

Wärst Du vom Schicksal nun bestimmt,
So vieler Millionen Wesen Dank,
Ihm seine ganze Ford'rung an die Schöpfung
In einem einz'gen Lächeln auszuzahlen,
Würdst Du Dich ihm wohl — ach, ich kann's nicht denken,
Lass mich's nicht denken . . . lass . . . .

Das zarte Sehnen, das schwellend wie ein Waldstrom nach Ausdruck drängt, das sich ängstlich vor dem Gedanken flüchtet, der ihm zuraunen könnte, es werde sich hoffnungslos verbluten, und flehend die geliebte Frau beschwört, solch' quälende Gedanken

zu töten — es würde dem deklamatorischen Pathos des galanten Molièreschen Jupiter vielleicht die Krone pathetischer Hohlheit aufsetzen und den berühmten Spruch vom Erhabenen ins Lächerliche aufs beste illustrieren, in dem Munde des Kleistschen Jupiter bewirkt es genau die Empfindung, die der geniale Poet hineinlegte. Auch die so ganz menschliche Eigenschaft Jupiters, die Eifersucht, hat Kleist trefflich idealisiert. Es missfällt Jupiter, den Thebanerfeldherrn so sehr von seinem Weibe geliebt zu sehen, weil er fürchtet, dass die eheliche Liebe der religiösen Empfindung keinen Platz mehr gönne. „Meinst Du nicht, dass solche Abgötterei ihn kränkt?" fragt er vorwurfsvoll und mit dem göttlichen Ernst des mosaischen Jehovah, der bei seinem ersten Gebote ausruft: Ich bin der Herr, dein Gott! Als Alkmene in holder Verwirrung gesteht:

Soll ich zur weissen Wand des Marmors beten?
Ich brauche Züge nun, um ihn zu denken. (1456)

ruft der Donnerer:

Er kam, wenn er Dir niederstieg,
Dir nur, um Dich zu zwingen, ihn zu denken,
Um sich an Dir, Vergessene, zu rächen. (1465)

Dieses Ehrfurcht erweckende Geständnis stellt, wie keine andere Wendung aus dem Munde Jupiters, den vollen Gegensatz zwischen dem majestätischen Olympier des Kleistschen Stückes, dem ewigen Erschütterer der Wolken und dem heitern Molièreschen Göttervater dar, der zwar die Pflichten der Repräsentation nicht vergisst und was er sonst seiner Herrscherwürde schuldet, der aber, wie Brahm treffend bemerkt, im Grunde nichts als ein Abenteuer sucht, bei dem der Ehemann nach alter Possenart als der Geprellte dasteht[1]).

Die bedeutende Veränderung, welche Kleist in der Charakteristik Alkmenens und Jupiters vornimmt, zwang ihn naturgemäss, auch dem Charakter des Titelhelden eine andere Färbung zu geben. Alkmene ist, wie bereits hervorgehoben, die Repräsentantin der ganzen Menschheit, mit der Jupiters göttliches Herz sich vereinigen möchte. Die Küsse dieses schönen und tugendhaften Weibes sind die Vernichtung jenes Dualismus, der zwischen Schöpfer und Schöpfung bestanden hat, sie sind die Wiederherstellung einer höchsten Einheit. Wenn auch Kleist den Gemahl Alkmenens nicht zur Hauptperson des Stückes macht, was eigentlich der Titel verlangt, so hat er ihn doch mit einer solchen Fülle charakteristischer Züge ausgestattet, dass er weit mehr vorstellt als der Amphitryon Molières, der, ein richtiger Cocu, sich mit der feilen Maxime abfindet: un partage avec Jupiter n'a rien qui deshonore. Wie eine Shakespearesche Gestalt, ein Abbild des Dichters selbst, tritt uns bei Kleist der siegreiche Thebaner entgegen, leidenschaftlich in der Liebe zur Gattin, wild in der Rache, fürchterlich in der Gereiztheit, tief beleidigt im Zorn. In Wut und Rache will er schwelgen — eine wahre Kleist-Natur — und mit tödlich getroffenem Grimm erklärt er dem unbekannten Frevler Vernichtung. Und doch schlägt in

[1]) a. a. O. IV, 154.

diesem rauhen Kriegerleib ein Herz, das gleich dem der Gattin von einer bis an Mysticismus grenzenden kindlichen Frömmigkeit und gläubigen Unterwerfung erfüllt ist. Als der gewaltige Olympier dem Rasenden seine Gottheit und die Unschuld seines Weibes offenbart, da legt sich der Zorn, der noch soeben in wildem Ueberschäumen ausgerufen:

Heraus mit der Sprache dort! Wer bist Du? (2313)

in gläubige Unterwerfung:

Anbetung Dir
Im Staub! Du bist der grosse Donnerer,
Und Dein ist alles, was ich habe.

Man hat es von französischer Seite als einen Vorzug des Molièreschen Stückes angesehen, dass dort Amphitryon nach der Offenbarung Jupiters schweigend das Haupt neigt. Derselbe Kritiker, der in diesem Schweigen einen glänzenden Vorzug des französischen Vorbildes sieht, empfindet es als einen Mangel der deutschen Bearbeitung, dass dort Amphitryon sich entzückt über die seinem Hause widerfahrene Ehre äussert, und nennt es sogar eine unfreiwillige Komik, dass der betrogene Ehemann von seinem Doppelgänger im Höhepunkt pietistischer Devotion eine Frucht jener Verbindung als letztes Zeichen der Huld verlangt[1]). Man sieht aus diesem Tadel, der von der Seite, wo er herkommt, nicht allzu scharf aufgefasst werden darf, dass Kleist seine Personen durchaus deutsch geschaffen hat, und dem sonst gut belesenen Molière-Forscher entweder das volle Verständnis für die von Kleist beabsichtigte Charakteristik seiner Hauptpersonen — namentlich des Jupiter — nicht aufgegangen ist, oder dass er das ganze Stück unter dem Brennspiegel seiner französischen Auffassung beurteilt hat und so unfreiwillige Komik in der Haltung Amphitryons erblickte, die wir von unserm Standpunkt aus nur als gerecht und naturgemäss empfinden. Vergessen wir, bevor wir über den deutschen Amphitryon urteilen, nicht, wie der Molièresche Jupiter ist: der olympische Abenteurer ist zurückgetreten hinter dem Gott des Weltalls, dessen Herrlichkeit und Grösse mit ehrfurchtsvollem Schauder angebetet wird; der Kleistsche Amphitryon hat nicht nötig, schweigend das Haupt zu beugen — und das Seinige dazu zu denken — aber er beugt sich auch nicht unterthänigst wie der mittelalterliche Bauer, der dem Gutsherrn in blödem Servilismus das Herrenrecht offeriert.

Er ist's! In Staub! in Staub das Antlitz hin! ruft (2316) das Volk, und alles wirft sich zur Erde — ausser Amphitryon. Nicht umsonst hat Kleist das hinzugefügt. Vergebens harren wir auf eine lange Tirade aus Amphitryons Munde. Seinem Herzenswunsch wächst die Zunge (2335), und er bittet kurz und schlicht:

Was Du dem Tyndarus gethan, thust Du
Auch dem Amphitryon: schenk' einen Sohn,
Gross wie die Tyndariden, ihm.

---

[1]) Aug. Ehrhardt op. c. p. 494.

Ueberschwänglicher Dank entströmt ihm nicht, als Jupiter das stolze Wort gesprochen: Es sei!

Dank Dir! Und diese hier nicht raubst Du mir?
Sie atmet nicht. Sieh' her!

Eine Welt von Innigkeit liegt in diesen beiden Zeilen. Nichts weiter redet der hohe Sieger von Pharissa, nur noch den Namen seines Weibes. Mit ihm schliesst die Handlung.

Die Charakteristik Amphitryons ist ein Meisterstück Kleists. Dieser Thebaner ist jeder Zoll ein Held. In ihn sowohl wie in seinen gewaltigen Doppelgänger hat Kleist sichtlich einen Teil seiner eigenen Persönlichkeit niedergelegt. Sowohl in der Hochflut seiner Leidenschaft wie im Zorn und der sanften Regung seiner Frömmigkeit nötigt er uns Interesse ab und zwingt uns zur Bewunderung, niemals zu einem mitleidigen Lächeln, wozu der Molièresche Amphitryon allerdings oft genug Gelegenheit giebt.

Einen schönen Beweis für die von Schiller gerühmte Innigkeit der deutschen Empfindung — im Gegensatz zu der konventionellen Kälte des französischen Dramatikers — liefert eine Parallele der Anreden der drei Hauptpersonen. Die Glut des Molièreschen Titelhelden steigert sich kein einziges Mal zu einem bedeutsamen Epitheton oder gar Kosenamen, und auch der olympische Geliebte erwärmt sich im ganzen Stück nur dreimal zu einem belle und charmante Alcmène. Wie innig berühren dagegen Aussprüche des Kleistschen Jupiter-Amphitryon als: Mein schönes Weib! Mein grosses Weib! Mein süsses Licht! Du Heilige! Mein Augenstern! Meiner Seelen Weib! Du Himmlische! Mein frommes Kind! Geliebte! Mein süsses, angebetetes Geschöpf! Mein Abgott! (Sämtlich aus II. 5.) Daneben aus Alkmenens Mund: Geliebter! Liebster! Mein lieber Liebling! Worte tiefster Empfindung, gleich Perlen strahlend in jenen Stellen, wo Kleists geweihtes Gemüt ergreifende Gedanken in edelstem Pathos ausströmte.

Auch in der Charakteristik der Nebenpersonen hat Kleist individuelle Veränderungen vorgenommen, deren viele bereits bei Besprechung der Uebersetzungs-Thätigkeit des Dichters (S. 45) Erwähnung fanden. Merkur waltet bei Molière als passiver Famulus seines Amtes, bei Kleist nimmt er den lebhaftesten Anteil an der Handlung, seine Sprache ist deshalb lebendiger, die Funken seines Humors, namentlich seines scharfen Spottes sind sprühender als bei dem Franzosen. Man vergleiche die im III. und IV. Abschnitt des Kapitels „Kleist als Uebersetzer" citierten Aussprüche Merkurs mit dem Original.

Wenn Kleist sich in den Dienerscenen auch im ganzen an das französische Vorbild hält, so hat er doch die Gestalt des Sosias um manchen glücklichen Zug bereichert. Mit Vorliebe scheint Kleist dieser komischen Figur eine Reihe von germanischen Zügen verliehen zu haben. Allerdings fehlt dem derbbiedern Humor des Sosias die schneidende Schärfe, die den Witz seines Doppelgängers auszeichnet. Doch besitzt er eine treffliche Dosis Mutterwitz, und es ist ein kerndeutscher Zug, wenn er bisweilen in die ernstesten Scenen mit einem Harlekinwitz hineinfällt und durch seinen

unverwüstlichen Galgenhumor die Scene für einen Augenblick erhellt. Als Merkur ihn in der Eingangsscene wie ein gereizter Bär anfällt: Von welchem Stand bist Du? antwortet der Clown Sosias: Von dem auf zwei Füssen. Als er nach seiner verunglückten Mission unverrichteter Sache vor dem Gebieter erscheint und dieser unter höchstem Zorn den Tölpel fragt, was er auf dem Wege gethan, da gesteht der Brave:

Ich setzt' den Fuss stets einen vor den andern
Und liess die Spuren hinter mir zurück.

(Beide Aussprüche fehlen bei Molière.) Auch in der tragischen Scene des Wiedersehens der beiden Gatten (II, 2) verlässt den edlen Sosias die Ruhe nicht. O Himmel! Welch' ein Schlag trifft mich! ruft der Feldherr zerschmettert nach dem vernichtenden Geständnis seiner Gattin. Sosias! mein Freund! (Molière: Sosie!) stöhnt er dann in grösster Schmerzverwirrung, die jeden Rangunterschied verwischt. Der aber bemerkt höchst philosophisch: Sie braucht fünf Grane Niesewurz; in ihrem Oberstübchen ist's nicht richtig (859). Seine Sprache ist nicht selten im Gespräch mit seinem Gebieter von echter Bedientenbreite, z. B. in der Eingangsscene des II. Aktes, wo er nach Worten sucht, um seine verfehlte Sendung schonend zu rapportieren. In den Reden mit Merkur und Charis aber glänzt sein Stil durch meisterhafte Kürze, durch drastische Bilder und Vergleiche. Du bist zärtlich gegen mich wie eine wilde Katze! spricht er zu Charis. Merkur nennt er einen Kerl, der seinen Herrn verteidigt wie ein Panthertier. Trotz der Prügel, die er nach seinem eigenen Geständnis und den Indiskretionen Merkurs häufig von seinem Herrn empfangen hat[1]), trägt er dennoch eine rührende Anhänglichkeit an diesen zur Schau, so III, 9, wo er sich in heilsamer Selbstzerfleischung einen Abtrünnigen schilt, der seinen armen, wackern Herrn verlassen[2]). Allerdings riecht seine Reue ein wenig nach der gebratenen Wurst der Charis, ebenso in der folgenden Scene, wo er dem echten, edlen und verfolgten Herrn[3]) zu Füssen stürzt und, auf des Frevels Lohn wartend (2154), nach Eulenspiegelart verrät, dass man ihm vom aufgetragenen Essen nicht einmal den Geruch gegönnt habe. Doch spricht aus seinem reuevollen Geständnis:

Schlagt, ohrfeigt, prügelt, stosst mich, tretet mich,
Gebt mir den Tod, mein' Seel', ich muckse nicht!

ein solch' ausdrucksvolles Pater peccavi, dass wir dem Braven Unrecht thun, wenn wir an der Aufrichtigkeit seiner Gesinnung zweifeln.

Seine Titulationen, mit denen er namentlich dem andern „Teufels-Ich" gegenüber höchst verschwenderisch um sich wirft — sie beginnen mit Bruderherz und steigern sich von Hanswurst bis zu Saupelz und hochmütiger Satan — sowie seine stark verteufelten Beteuerungen geben seinem deutschen Bauernkittel eine noch schärfere Schattierung. Das Verhältnis der beiden Eheleute enthält manchen germanischen Zug, dessen behaglichen Humor wir

[1]) [2]) [3]) Fehlt bei M.

erquickend verspüren. Ihn freut es, dass der rätselhafte Doppelgänger sein schmollendes Weibchen während der Nacht unwirsch abfertigte, und bei ihren Lamentationen bleibt er kühl bis ans Herz hinan, bei Erwähnung des Hörnerschmuckes aber verlässt auch den Tölpel die Ruhe: „Das hat ein Esel Dir gesagt!" braust er grimmig auf.

Einen echt deutschen Zug des Kleistschen Sosias bilden namentlich seine häufigen Anspielungen auf Essen und Trinken, fast stets Erweiterungen, zur Hälfte Zuthaten der deutschen Bearbeitung. Man vergleiche zur Bestätigung des Letztern III, 8 bei Kleist mit dem französischen Vorbild III, 7: des hungernden Sosias Versuch, von Merkur Erlaubnis zum Eintritt ins Haus zu erhalten. Kleist hat den verhältnismässig dürren Dialog mit den glücklichsten Zuthaten und Erweiterungen (ausser Kürzungen!) ausgeschmückt, und namentlich ist die Art, wie der gesprächige Mund des Sosias mit Aufbietung aller Ueberredungskünste sich zum Apostel seines bellenden Magens macht, ein Meisterstück dramatischer Dialektik.

Als ihm die Nacht von endloser Dauer dünkt, meint er:

Der lock're Phöbus schlummert,
Weil er zu tief ins Gläschen gestern guckte.

Wenn er dem groben Doppelgänger entkommt, will er den Göttern eine Flasche Wein opfern. Dies Gelöbnis will im Munde des Sosias viel sagen. Seine Charis poltert der Gourmand an:

Das rat' ich Dir, und wenn ich wiederkomme,
Will ich gebrat'ne Wurst und Kohlköpf' essen. II, 6, V. 1649.

Nachdem er auf Befehl seines Herrn für diesen und die Feldherren das Mahl bereitet hat, meint er:

Mein' Seel', speis' ich auch nicht an Eurer Tafel,
Das Essen hab' ich doch verdient. III, 4, V. 1794.

Seine Schwäche für ein opulentes Mahl ist sogar derart gross geworden, dass er um dessen Preis freudig die Hälfte seines Namens dem andern Ich abtreten will. Merkur mag den Plunder nehmen, ja der mahlzeitschnüffelnde Sosias geht in seiner Zuvorkommenheit noch weiter:

Ich dulde Dich in meines Herren Hause,
Duld' auch Du mich in brüderlicher Liebe,
Und während jene beiden eifersücht'gen
Amphitryonen sich die Hälse brechen,
Lass die Sosias einverständig beide
Zu Tische sitzen und die Becher heiter
Zusammenstossen, dass sie leben sollen! III, 8, V. 1989.

Allein Merkur merkt die Absicht und wird verstimmt, und als er den gutgemeinten, aberwitzigen Vorschlag zurückweist — Soll ich inzwischen Hungerpfoten saugen? — wiederholt der zerknirschte Sosias in einem göttlichen Einfall mit Aufbietung all' seiner logischen Calcüle:

Ein mütterlicher Schoss hat uns
Geboren, eine Hütte uns beschirmt,

In einem Bette haben wir geschlafen,
Ein Kleid ward brüderlich, ein Los uns Beiden:
So lass uns auch aus einer Schüssel essen. III, 8, V. 1997.

Je bestimmter Merkur jeden Vertrag zurückweist, um so mehr wächst dem guten Sosias Appetit und Mut:

Du wirst in jedem Stück voran mir gehen;
Den ersten nimmst Du und die ungeraden,
Den zweiten Löffel und die graden ich. V. 2006.

Und als Merkur auch dieser Proposition mit kaltem Herzen gegenübersteht, da ruft der zur höchsten Selbstentäusserung Getriebene in komischer Verzweiflung:

So dulde mich als Deinen Schatten mindestens
Der hinterm Stuhl entlang fällt, wo Du isst. V. 2012.

Als Antwort verrät ihm der Mensch von Erz, dass es heute Wurst und aufgewärmten Kohl gebe, und da entfleucht dem Aermsten die Klage:

Ich Verlass'ner von den Göttern!

Wurst hat also Charis?

Merkur:

Frische, ja! V. 2032.
Doch nicht für Dich. Man hat ein Schwein geschlachtet,
Und Charis hab' ich wieder gut gemacht.

Sosias:

Gut, gut. Ich lege mich ins Grab. Und Kohl?

Merkur:

Kohl, aufgewärmten, ja. Und wem das Wasser
Im Mund etwa zusammenläuft, der hat
Vor mir und Charis sich in Acht zu nehmen. V. 2039.

Da ruft der bibelfeste Sosias in wildem Grimm:

Vor mir fresst euren Kohl, dass ihr dran stickt!
Was brauch' ich eure Würste? Wer den Vögeln
Im Himmel Speisung reicht, wird auch, so denk' ich,
Den alten, ehrlichen Sosias speisen. (Matth. 6, 26.)

Dass der Kerl, der wie aus Wolken fiel, ihn just zur Essenszeit aus dem Hause wirft, schmerzt ihn am tiefsten, und mit dem unchristlichen Wunsche:

Mögst Du am Schwein
Den Tod Dir holen, das man schlachtete! V. 2065.

macht er sich auf zu seinem Herrn. „Schlagt, ohrfeigt, prügelt, tretet mich!" ruft er diesem in tiefster Resignation zu, und als jener ihn mit einem Anflug von Rührung fragt, was geschehen, da erfährt er das für des Sosias' Begriff jedenfalls Fürchterliche:

Vom aufgetragnen Essen
Nicht den Geruch auch hat man mir gegönnt. V. 2155.

„Ihr hört's, ihr Bürger!" ruft der Feldherr dem Volke zu, worauf Sosias mit charakteristischem Pathos:

Ja, ihr Bürger Thebens!
Hier ist der wirkliche Amphitryon!

Und jener, der bei Tische sitzt,
Ist wert, dass ihn die Raben selber fressen.
Auf, stürmt das Haus jetzt, wenn ihr wollt so gut sein.
So finden wir den Kohl noch warm. V. 2166.

Das Beispiel des Sosias zeigt uns, dass Kleist die Nebenfiguren durchaus nicht vernachlässigt hat. Ist der Humor, mit dem er die Scenen, die um den Diener Sosias sich gruppieren, auch zuweilen etwas gezwungen, so bieten uns doch manche köstlichen Zuthaten Gelegenheit, zum ersten Mal den Humoristen Kleist zu sehen, der sowohl von dem Esprit des Franzosen, als von dem körnigen Salz des grossen englischen Dramatikers genommen hat, und, wie wir zur Genüge ersahen, „neben behaglicher Natürlichkeit selbst starke Ausdrücke und Provinzialismen nicht verschmäht[1])." Trotzdem geht sowohl die Sprache Merkurs als die des Sosias und seiner Charis niemals über das Erlaubte hinaus; im Gegenteil hat Kleist noch mit feinem Takt einige allzu kräftige Ausdrücke des Franzosen gemildert: das Molièresche double fils de putain (III, 8), eine Apostrophe des hungernden Sosias an Merkur, übersetzt er mit: Du von der Bank gefall'ner Gauner (III. 10. V. 2055). In dem Wortwechsel zwischen Charis und Sosias hat er die kühne Stelle Molières über das Eherecht der Männer (III. 3), sowie den sich daran anschliessenden Disput über die Aerzte (Charis: Je me moque des medecins et de leurs raisonnements fades — Les medicins sont des bêtes) gestrichen.

Natürlich hat man, wie der Kleistbiograph Wilbrandt[2]) mit vielem Verständnis bei Erwähnung der komischen Begabung des Dichters hervorhebt, von dem dunklen, grübelnden Gemüte Kleists nicht den schmelzenden Glanz Calderonscher und Shakespearescher Komik zu erwarten. „In seiner Brust kann die scherzhafte Weltbetrachtung nur sporadisch auftauchen: die Logik des Schmerzes hält ihn fester in Banden, als dass ihn der lockere Mut des Humors je zu lösen vermöge, und wie es ihm im Leben oft genug erging, dass er aus dem heitersten Lachen in zerstreuten Tiefsinn versank, so drängt sich auch in seine Dichtungen bald der nachdenkliche Ernst neben den flatterhaften Scherz." Dazu kommt, was Treitschke bei Erwähnung des Humors im Amphitryon hervorhebt: „Kleist übersetzte das Stück, um sich zu zerstreuen, in dem unglücklichen Winter von 1806, als er in Königsberg voll finsterer Verstimmung sich tagelang auf seinem Zimmer einschloss. Kein Wunder, dass ihm in solcher Lage der Humor, für den er ohnedies wenig geeignet wär, nur spärlich floss[3])."

In seinen leider allzu aphoristischen Studien über Heinrich v. Kleist[4]) weist Minor auf den Parallelismus hin, der zwischen den ernsten Amphitryonscenen und ihren parodistischen Gegenstücken, den heiteren Sosiasscenen, obwaltet: sie ergänzen und fordern

[1]) Brahm, a. a. O. 168.
[2]) H. v. Kleist. Nördlingen 1863.
[3]) Preussische Jahrbücher 1858, II. Bd., p. 623.
[4]) Euphorion, Ztschr. f. Litt., hersg. von Sauer. 1894. I. Bd., S. 589.

sich gegenseitig, und indem dieselben Verwechslungen und Missverständnisse wie dort mit Alkmene, so hier mit Charis sich ergeben, wird der technische Aufbau des Stückes ein wesentlich künstlerischer; nur wird man die Priorität dieser Anlage — und dies vergisst sonderbarer Weise Minor zu erwähnen — weniger Kleist als vielmehr dem Plautus und Molière zuerkennen müssen. Jedenfalls hat Kleist diesen Parallelismus, der ihm wohl bekannt, war, trefflich verschärft, wie die einzelnen Scenen zur Genüge bekunden.

Um die Charakteristik der Kleistschen Bearbeitung zu vervollständigen, müssen wir noch erwähnen, dass Kleist in seine Bearbeitung ein völlig neues Element hineingezogen hat: das christliche. Die frevelhafte Verwechslungsposse, die schon Hauptpastor Goetze in seinen ‚Theologischen Untersuchungen der heutigen Schaubühne' einen Inbegriff aller heidnischen Greuel nannte[1]), hatte bereits zweihundert Jahre vor der Kleistschen Bearbeitung eine der seltsamsten Paraphrasen erfahren durch Johannes Burmeisters Sacri Mater Virgo, eines der ältesten Bücher[2]). In diesem merkwürdigen Stück, das der Verfasser in seiner Widmung an den Herzog Adolph Friedrich von Mecklenburg als ex Plauto ad Christum inversam comoediam bezeichnet, und das ihm viele Mühe bereitet haben muss[3]), ist in einer manchmal schier bedenklichen Weise die Geburt Christi in den Amphitryon übertragen. Unter den Personen dieser geistlichen Controfaktur, deren Text wörtlich, soweit es der Inhalt zulässt, mit dem Plautinischen Original übereinstimmt[4]), begegnen wir Gabriel, Joseph, Maria, Hirten auf dem Feld, die allerdings die klassischen Namen Mopsus, Menakles, Tityrus führen. Was Kleist dazu bewogen hat, dieses der französischen Vorlage völlig fremde Element in seine Bearbeitung hineinzubringen, entzieht sich meiner Kenntnis. Ob er unbeeinflusst von irgend einem Vorbild, wie in Robert Guiscard antiken und modernen Stil, so im Amphitryon griechischen Mythus und christliches Dogma zu einen sucht, oder ob ihm in einer der seit dem zweiten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts zahlreich erschienenen deutschen[5]) und fremdsprachlichen Amphitryon-Bearbeitungen eine christliche Deutung des heidnischen Mythus aufgestossen ist und er diese, von dem in ihm wohnenden mystisch-romantischen Zuge bestärkt, in seine Bearbeitung aufnahm, mag eine genauere Forschung untersuchen. Wahrscheinlich hat beides zusammengewirkt. Dass das Experimentieren mit diesen Dingen der damaligen Zeit entsprach, beweist der Enthusiasmus, mit dem Gentz und Adam H. Müller Kleists Bearbeitung begrüssten.

Den Versuch, den griechischen Mythus mit der christlichen Legende von der Menschwerdung Christi zu verschmelzen, macht

---

[1]) Zolling, a. a. O. II, 161.

[2]) Ein Exemplar ist noch in der Dresdener Bibliothek vorhanden.

[3]) Tantum opus requivit, multum temporis nec parum laboris. Vorrede an den Leser.

[4]) Belege bei Reinhardstöttner, Geschichte der Plautinischen Lustspiele. II, 209 ff.

[5]) Vgl. Anm. p. 15.

Kleist in der — von ihm gänzlich umgearbeiteten — fünften Scene des II. Aktes. Die Haltung Alkmenens Jupiter gegenüber, ihr frommes Erschauern bei der mystischen Offenbarung des Gottes, und die darauf folgende demütige Unterwerfung unter „der Götter grossen Ratschluss“:

Er, der mich schuf, er walte über mich! 1537.

gemahnt deutlich an die Worte Marias bei der Botschaft des Engels (Luc. 1, 38). Auch die Schlussscene trägt eine biblische Färbung in der Prophezeiung Jupiters:

Dir wird ein Sohn geboren werden,
Des Name Herkules. 2340.

sowie Amphitryon:

Anbetung Dir im Staub! 2315.

Jupiter:

Seiner göttlichen,
Zufriedenheit soll Dir ein Zeichen werden. 2320.

Wenn auch Gentz und Müller, denen sich noch etliche angeschlossen haben mögen, Kleists Neuerung enthusiastisch begrüssten, so wurde sie doch von Andern, unter denen Goethe an erster Stelle zu nennen ist, scharf verurteilt. Goethe bezeichnete den Versuch Kleists, Antikes und Modernes in diesem Sinne zu vereinigen, mit dem Symbol der Schlange, die sich in den Schwanz beisst[2]). Wenn jedoch Brahm so weit geht, dass er das Vorgehen des Dichters entweder eine Spielerei oder, von theologischen Voraussetzungen ausgehend, eine Profanierung nennt, gleichviel ob er das Mysterium der Liebe mit noch solch hohem poetischen Zauber umkleidet hat — so müssen wir Kleist bei seinem redlichen, rastlosen Streben, das ihn hoch über das Gros seiner Zeitgenossen stellt, vor dem ersten Vorwurf, noch mehr aber vor dem letzten in Schutz nehmen. Allerdings mag eben jenes Experimentieren viel Schuld daran tragen, dass die mystisch-romantische Nachdichtung nie auf die Bühne gelangt ist. Dazu mögen noch andere Umstände kommen, die vom streng-wissenschaftlichen Standpunkt als Mängel empfunden werden können, obwohl sie vom künstlerischen Gesichtspunkt aus nicht so schwer in die Wagschale fallen. Obschon Kleist in seiner wilden Genialität in allen seinen Stücken nicht auf historische Echtheit zielte, so hat er doch nirgends die Zeiten kühner durcheinander gemischt als im Amphitryon. Amphitryon spricht von Ammenmärchen (607), Sosias von Alkmene, der Prinzessin (647). Wir hören von Teufeln, Teufelsrätseln, von Teufelskerlen, Teufels-Ich, Teufelswein, von Hölle, Satan, Höllenstücken u. dgl. Wir hören Jupiter in ganz merkwürdigem Tone sprechen:

Was könntest Du, Du Heilige, verbrechen?
Und wär' ein Teufel gestern Dir erschienen,
Und hätt' er Schlamm der Sünd', durchgeiferten,

[2]) Riemers Briefe von und an Goethe, 1846, p. 170.

Aus Höllentiefen über Dich geworfen,
Den Glanz von meines Weibes Busen nicht
Mit einem Makel fleckt' er!

Wenn uns auch die zwei Dutzend Teufel-Citationen im Amphitryon als ein Zuviel des Bösen dünken und wir sicher glauben, dass der Dichter nach der ersten Aufführung ihre Zahl auf ein Viertel reduziert haben würde, so sind sie doch als Zeugen für Kleists Streben nach einem populären Stil charakteristisch. Dasselbe Streben mag Kleist geleitet haben, als er den Wortlaut verschiedene Male in ganz auffallender Weise dem Bibeltext anpasste. Die Bibel ist ein Volksbuch, soll es wenigstens sein, und wenn Kleist ganz unabhängig von dem Franzosen seiner Sprache mehrere Male mit Anlehnung an einen bekannten Vers eine biblische Färbung giebt, so wirft das wiederum ein Schlaglicht auf ihn, den Nacheiferer des Realisten Shakespeare.

Wer den Vögeln
Des Himmels Speisung reicht, wird auch, so denk' ich,
Den alten, ehrlichen Sosias speisen. III, 8, V. 2043

sagt der biedere, märkische Thebaner, und in der That hätte kaum ein Landsknecht in Wallensteins Lager sich deutscher, d. i. volkstümlicher ausdrücken können.

Biblischen Anklängen begegnen wir in den Worten Jupiters an Alkmene:

Und flöhst Du über ferne Länder hin,
Dem scheusslichen Geschlecht der Wüste zu,
Bis an den Strand des Meeres folgt' ich Dir. (II, 5, V. 1323)
(cf. Ps. 139, 7—10.)

Ferner in der Schlussscene:

Zeus hat in Deinem Hause sich gefallen,
Amphitryon, und seiner göttlichen
Zufriedenheit soll Dir ein Zeichen werden[1]).

Wenn auch die wunderliche Mischung jener beiden heterogenen Elemente sich nicht mit der Einheit des Stückes verträgt, so ist sie doch gerade im Amphitryon, dessen Stoff von selbst zu der Verschmelzung antiker und christlicher Vorstellungen anregte, dem Dichter zu verzeihen, während leider Penthesilea und Schroffensteiner mehrfach an Künstlichkeit und Maniertheit kranken, wozu Kleists eifriges Streben nach Natürlichkeit und Lebendigkeit ihn verleitet hat.

Der Wert des Amphitryon als Bühnenstück ist allerdings weit geringer als jener der französischen Originalposse, und als Lustspiel ist er, trotzdem Kleist ihn selber so bezeichnet, kaum anzusehen. Denn wenn auch die Scenen zwischen den Nebenpersonen ein glücklicher, bald fein gewählter, bald derb volkstümlicher Humor durch-

---

[1]) Wie weit überhaupt die Sprache der Bibel auf den Stil des mit Vorliebe in der christlichen Mythologie sich bewegenden Dichters (cf. Brahm, p. 15) eingewirkt hat, wäre einer eingehenden Studie nicht unwürdig.

zieht, der sogar mitunter das französische Vorbild an komischer Wirkung sehr übertrifft[1]), so lassen doch die drei Hauptpersonen einen ganz andern Eindruck zurück. Jupiter amüsiert uns weniger; der geistreiche Verführer, der sich bei Molière in schönen Phrasen und witzigen Bonmots gefällt, erscheint bei Kleist in der vollen olympischen Würde des Göttervaters, der seine feierliche Rede füllt mit gewählten, philosophischen Gedanken. Der heftige Schreck Alkmenens, als sie die Heimsuchung aus dem Munde des Gottes erfährt, ihre Thränen, ihr Wunsch, in der Einsamkeit zu sterben, ihre religiöse Schwärmerei, endlich ihre Ohnmacht am Schluss: dies Alles verleiht ihrer Rolle etwas Tragisches und ist zu nichts weniger als zum Hervorbringen einer komischen Wirkung geeignet. Ebenso wenig als der feierliche Ernst Jupiters und die Verherrlichung Alkmenens, harmonieren die Seelenstimmungen Amphitryons — seine Leidenschaft, sein Durst nach Rache, seine qualvollen Seelenleiden vor der Offenbarung Jupiters — mit dem übermütigen Grundmotiv der Komödie. So beging leider der treffliche Kleist, indem er, dem Zug seiner eigenen Empfindung folgend, das ernst-mystische Element in seine Nachdichtung hineinlegte, den grössten Fehler, den ein Bühnendichter begehen kann: es gelang ihm nicht, die Masse in seine Sphäre hinaufzuziehen; deshalb war der Amphitryon nicht für die Bühne geboren. „Die Liebe Jupiters kann uns nicht interessieren, sondern nur die tolle, märchenhafte Begebenheit des Stückes, schrieb Tieck in jener Zeit; je mehr diese hervortritt, um so besser.“ Der espritvolle Franzose hatte dies bei seiner Bühnenkenntnis wohl empfunden, und seine Posse ergötzt noch heute das französische Publikum; die hochideale Kleistsche Nachdichtung dagegen ist niemals auf die Bühne gelangt und erntete nur von wenigen, mit dem Dichter gleich empfindenden Naturen Beifall und Bewunderung, während das Gros der älteren und neueren Kritiker, Tieck, Goedecke, Kurz, Gervinus, Koberstein u. a., die Umarbeitung als misslungen bezeichnete.

Vom bühnentechnischen Standpunkt mögen sie alle recht haben, und gewiss hätte der Dichter, wenn es ihm vergönnt gewesen wäre, einer Erstaufführung seines Stückes beizuwohnen, an der ersten Fassung, die überhaupt wegen seiner französischen Gefangenschaft keine Korrektur erfuhr, gewaltig gemerzt. Die Bedeutung des Stückes für Kleists künstlerische Entwicklung liegt aber, wie Wilbrandt und Brahm — meines Wissens zum ersten Male — mit vollem Recht bemerken, auf einer ganz andern Seite: der Amphitryon ist ein Uebungsstück, in welchem der Stil des Dichters seine Blütezeit gefunden hat. Kleist beginnt hier, nachdem der Stil der ein Jahr vorher verfassten Schroffensteiner ihn nicht be-

[1]) Auch in den burlesken Scenen geht er, wie in den ernsten, weit über Molière hinaus, und den souveränen Humor Merkurs wie das charakteristische Bild des drolligen Schurken (? W. R.) Sosias führt er in so behaglicher Breite durch, dass wir auch hier das französische Vorbild aus den Augen verlieren. Wilbrandt a. a. O.

friedigte, und er, von dem richtigen Gefühl geleitet, dennoch in Robert Guiscard über das richtige Mass hinausging, eine neue Form — nach den Stilprinzipien der Energie: gedrängte Kürze — heranzubilden, in der Naturalismus und Schönheit, Shakespeare und Sophokles den Bund feiern sollten. Wenn der Versuch mit dem Amphitryon auch nicht vollständig gelang, so zeigt das Stück doch im Gegensatz zu den Schroffensteinern in Stil und Rede einen bedeutenden Fortschritt: aus der glücklichen Vermeidung der kleinen Mängel, die dem ersten Stück noch anhaften (prosaische Härten, Steifheit im Rhythmus, undeutsche Formen), sehen wir, dass Kleist bei seiner Molière-Umarbeitung mit Ernst zu Werk gegangen ist. Denen gegenüber, welche sich mit der von Kleists Kraftgenie diktierten Sprache nicht befreunden können, erscheint das Urteil Wilbrandts als eines der besten Kenner und gerechtesten Beurteiler Kleists von Wichtigkeit. Er rühmt unumwunden den feinfühlig musikalischen Geist, der aus Kleists Jamben (im Amphitryon) spricht und hebt besonders hervor, dass der Dichter sich unablässig hütet, diesen Geist seinem phrasenklingenden Schwelgen zu überlassen. Wahrheit und Lebendigkeit sollen überall des Verses Lehrmeisterinnen sein.

„Für die Entwicklung des Dramas, sagt derselbe Kritiker mit feinem Verständnis, bedeutet der Amphitryon, dass der Dichter nun auch, nachdem er sich als Meister in der Novelle bekundet, seinen rhetorisch-dramatischen Stil gefunden, der in den Schroffensteinern noch zwischen naturalistischen und idealistischen Ansprüchen hin- und herschwankt, einen Stil, der sich weder an Goethe noch an Schiller anlehnt und doch — wie es allein richtig sein konnte — auf dem Wege dieser beiden Meister fortkommt, aber in dem bewussten Streben, die freie Nachahmung der Natur nie und nirgends dem Vers zuliebe zu unterdrücken.“ Die Schroffensteiner sind übrigens ein neuer Beweis dafür, dass der Amphitryon den Dichter nicht wegen der Posse, sondern des eigentümlichen Problems wegen anzog, eine Ansicht, die auch Goedecke teilt[1]). Die Parallele zwischen beiden Stücken ist so merkwürdig, dass ich mir nicht versagen kann, sie mit einigen Strichen anzudeuten, zumal die eigenartige Uebereinstimmung beider Stücke — in der Charakteristik der Hauptpersonen, Schürzung des Knotens und seiner Lösung — bisher noch nirgendwo hervorgehoben wurde.

Der Charakter Amphitryons entspricht in vielen Zügen dem Ruperts in den Schroffensteinern: wie dieser will er in Blut und Rache schwelgen, und wie jener dem unbekannten Mörder seines Kindes wilde Rache schwört, so er dem unbekannten Räuber der Ehre seines Weibes. Wie Rupert, so ist Amphitryon eine Mischung von Wildheit und liebender Güte, von tyrannischer Heftigkeit und frommem Rechtsgefühl. In beiden Stücken gruppiert sich das Interesse um eine begangene Schuld, und die Verwirrung der Gefühle in der Seele der betroffenen Personen ist die schmerzlichste. Beide Frauen, Sylva in den Schroffensteinern und Alkmene im Amphitryon, fühlen

[1]) Grundr. III, 1. Abt., p. 48.

sich unschuldig der ihnen zur Last gelegten Vergehen, und trotzdem die Thatsache gegen beide spricht, werden sie nicht irre geleitet von dem innersten Gefühl, das in ihrem Busen schlummert. Doch als im zweiten Akt die Indicien immer stärker gegen sie sprechen, da kommt auch bei ihnen die Goldwage der Empfindung ins Schwanken, bis endlich im folgenden Akt der Konflikt sich löst. In den Schroffensteinern reicht Rupert Sylvester, dem scheinbaren Mörder seines Kindes, in liebender Versöhnung die Hände. Amphitryon neigt sich anbetend vor Jupiter, den er für den Räuber seines Weibes Ehre hält[1]).

In dem Grade, wie Kleist in den Schroffensteinern von seinem persönlichen Empfinden überträgt, verfährt er auch im Amphitryon: die glutvolle Eifersucht des letztern erinnert lebhaft an den leidenschaftlichen Kleist, der über der Liebe seiner Wilhelmine mit schier ängstlicher Eifersucht wachte. Der romantische Zug Alkmenens, alles prahlende Nichts in den Staub zu werfen und in idyllischen Fluren ganz der Liebe zu leben, ist ebenfalls ganz Kleistisch. (Vgl. die Abneigung des Studenten Kleist gegen den Staatsdienst.) „Diese Verhältnisse thun mir erstaunlich wohl, schreibt Kleist am 1. Mai 1802 von der Aarinsel an seine Lieblingsschwester Ulricke, ich bin von allem Gemeinen so entwöhnt, dass ich gar nicht mehr herüber möchte an die anderen Ufer, wenn Ihr nicht da wohntet.“ Alkmene spricht dieselbe Empfindung, nur mit andern Worten aus, wenn sie zu Amphitryon sagt:

> Wie gern gäb' ich das Diadem, das Du
> Gekauft, für einen Strauss von Veilchen hin,
> Um eine niedre Hülle eingesammelt!

Es wäre gewagt, wollten wir am Schlusse, nachdem wir den Dichter des Amphitryon in die Werkstätte seines Schaffens begleiteten und einen prüfenden Blick warfen auf sein redliches, leider vergebliches Bemühen, die übermütige Komödie des Franzosen im Dämmerschein eines romantischen Mysticismus vor die Augen des deutschen Publikums zu bringen, ein Wort zur Verteidigung der seltsamen Umarbeitung geltend machen. Der Amphitryon wird in der Fassung, die Kleist ihm gegeben, niemals auf der Bühne erscheinen und so das harte, aber gerechte Urteil Goethes rechtfertigen, desselben grossen Goethe, dessen der unglückliche Titan Kleist grollend gedachte, als er ausrief: „Ich werde ihm den Kranz von der Stirne reissen!“ Die treue Hingebung an den Stoff und der rastlose Eifer, mit dem er sich der Umarbeitung annahm, können an dieser Thatsache nichts ändern, und der Amphitryon wird trotz der glänzenden Schönheit einzelner Partien stets als trauerndes Wahrzeichen dastehen für die Thatsache, dass ein antiker Mythus sich nie zu der Höhe einer christlichen Legende steigern lässt.

---

[1]) Dasselbe psychologische Problem, das Kleist an der Heldin in den Schroffensteinern und im Amphitryon experimentiert, begegnet uns auch in seiner „Marquise von O.“, wo ebenfalls ein Weib in ihrem Heiligsten beleidigt wird, aber trotz der gegen sie sprechenden Indicien rein aus den Anschuldigungen hervorgeht.

Eines aber hat Kleist erreicht: er hat in seiner Alkmene — sein ist sie ganz und gar, und kein Zug der deutschen Alkmene erinnert an die blasse Schöne in Molières Komödie — ein Bild weiblicher Treue gezeichnet, wie es zarter und keuscher keiner seiner Zeitgenossen vollbrachte. Hold und lieblich strahlt das Gold ihrer Gattentreue im Feuerofen der Prüfung; ein schwaches, irdisches Weib, ist sie allein getragen von dem unwandelbaren Gefühl im innersten Busen; doch der Gott hat sie echt befunden. Entzückt über die liebreiche Anmut dieses reinen Wesens bricht er in die Worte aus:

Mein süsses, angebetetes Geschöpf,
In dem so selig ich mich, selig preise!

und staunend schenkt er ihr, dem Frauenideal, seine Bewunderung. Und auch der Seele des Lesers muss sich diese Empfindung mitteilen, und in staunender Rührung schaut er hinauf zu dem weiblichen Ideal, das der Dichter in ihr verkörpert hat. . .

Wer möchte den ersten Stein aufheben, wenn wir mit Wilbrandt behaupten: Nie ist eine französische Posse so seltsam durch deutsche Treue und Innigkeit idealisiert worden!

Wilhelm Ruland - Bonn, von Herbst 1890—92 in Bonn immatrikuliert, von Herbst 1892—94 Erzieher I. I. K. K. H. H. der Prinzen Dom Miguel und Franz Josef von Bragança in San Remo, von Herbst 1894—95 Erzieher der Grafen Max und Karl Trauttmansdorff auf Schloss Gleichenberg b. Graz, gleichzeitig in Graz immatrikuliert, im W.-S. 1895/96 in Heidelberg, im S.-S. 1896 in Kiel immatrikuliert, wurde am 12. November 1896 von der philosophischen Fakultät der Universität Rostock auf grund vorliegender Dissertation nach bestandenem Rigorosum in deutscher Philologie, Geschichte und Staatswissenschaften (Nationalökonomie und Finanzwissenschaft) zum Dr. phil. promoviert.